

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

EMANNUEL GONÇALVES GOMES

MECANISMOS DO DESEJO:
O GÓTICO E A FICÇÃO-CIENTÍFICA EM *THE INFERNAL*
DESIRE MACHINES OF DOCTOR HOFFMAN

Guarulhos

2019

EMANNUEL GONÇALVES GOMES

**MECANISMOS DO DESEJO:
O GÓTICO E A FICÇÃO-CIENTÍFICA EM *THE INFERNAL
DESIRE MACHINES OF DOCTOR HOFFMAN***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação Letras da
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Philippov

Guarulhos

2019

Na qualidade de titular dos direitos autorais deste trabalho, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita no Repositório Institucional da UNIFESP, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais, para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico desse trabalho para fins de divulgação intelectual da instituição.

Gomes, Emmanuel Gonçalves

Mecanismos do desejo: o gótico e a ficção-científica em *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* / Emmanuel Gonçalves Gomes. Guarulhos, 2018.

90 p.

Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

Orientação: Profa. Dra. Renata Philippov

Título em inglês: Mechanisms of desire: gothic and science-fiction in *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*

Literatura 2. Ficção-científica 3. Gótico 4. Angela Carter 5. The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman

EMANNUEL GONÇALVES GOMES

**MECANISMOS DO DESEJO:
O GÓTICO E A FICÇÃO-CIENTÍFICA EM *THE INFERNAL
DESIRE MACHINES OF DOCTOR HOFFMAN***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação Letras da
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Philippov

Aprovado em: ____/____/____.

Profa. Dra. Renata Philippov
Universidade Federal de São Paulo

Profa. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro
Universidade Federal de São Paulo

Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci
Universidade Estadual Paulista – Assis

A minha mãe, Maria de Jesus,
pelo apoio, presença e amor ao
longo de toda minha vida.

Em memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Renata Philippov, cuja paciência foi fundamental para o desenvolvimento de minha pesquisa, por ter se arriscado a trabalhar com um estudante com mínima experiência anterior na área e guiar meus passos no processo de me encontrar em um novo campo do conhecimento.

Aos membros da banca, por seu tempo, atenção e disponibilidade em ler e questionar este trabalho, auxiliando-me a aprimorá-lo.

À Universitat Autònoma de Barcelona, por abrir sua biblioteca para que pudesse ter acesso a artigos que não teria obtido de outra forma, assim como à equipe da Biblioteca Mário de Andrade, pela presteza em seu trabalho, especialmente nos estágios iniciais desta pesquisa.

A minhas amigas, em especial Marília Ramos e Helena Duarte Romera, pelas conversas constantes e por ampliarem minha visão da literatura.

À minha família.

À minha mãe, por tudo.

RESUMO

Ao longo de sua obra, Angela Carter (1940-1992) travou relações de intertextualidade com variadas tradições literárias. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), seu sexto romance, representa um momento-chave no percurso da autora, no qual as formas e temas que prevaleciam em seu início de carreira se confundem com as ideias e motivos estilísticos que marcariam sua produção tardia. Tomando esse ponto de partida, esta dissertação busca fornecer uma perspectiva possível acerca das manipulações e subversões de Carter com relação ao gótico e à ficção-científica. Busco, nesse sentido, compreender como os relê e incorpora na construção do seu texto assim como sua relação intrínseca com a disputa entre o pragmatismo autoritário e os impulsos caóticos do inconsciente que é encenada no romance. Procuro, portanto, problematizar a trama, as personagens e as alegorias utilizadas pela autora no âmbito de suas relações e do conjunto de seu projeto literário.

Palavras-chave: Ficção-científica; gótico; Angela Carter; *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*

ABSTRACT

Throughout her work, Angela Carter (1940-1992) established intertextual relations with multiple literary traditions. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), her sixth novel, constitutes a turning point in the author's career, mixing forms and themes present in both her early and later stages of writing. Taking this as a starting premise, this thesis intends to search a possible perspective concerning Carter's manipulations and subversions of the Gothic and science fiction in literature. With this in mind, I try to understand how she reads and incorporates them in the construction of her text, as well as their inherent relation to the duality between authoritarian pragmatism and the chaotic impulses of the unconscious as they are portrayed in the novel. Therefore, I propose to analyze the characters, the plot and the allegories utilized by Carter against the background of their relations and the author's literary project.

Keywords: Science fiction; Gothic; Angela Carter; *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: Dentro da Mansão da Meia-noite	23
1.1 O gótico hermafrodita carteriano	27
1.2 Repressão versus liberação do inconsciente	37
1.3 Carnavalização em contraste gótico	41
Capítulo 2: Encontrando-se no Tempo Nebuloso	45
2.1 Racionalização do <i>wish fulfillment</i> na ficção científica	49
2.2 Distopia enquanto colisão de utopias	55
Capítulo 3: As acrobacias do desejo	65
3.1 Choque entre gótico e ficção-científica em <i>The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman</i>	71
Considerações Finais	79
Referências Bibliográficas	84

INTRODUÇÃO

Quando, no final dos anos 1960, Angela Carter decidiu utilizar o Prêmio Somerset Maugham que havia recebido por seu terceiro romance, *Several Perceptions* (1968), para se mudar para o Japão, ela não estava apenas alterando o rumo de sua vida pessoal, tendo acabado de se separar de seu primeiro marido, ou buscando um novo contexto cultural no qual escrever suas peças jornalísticas e ensaios, mas, principalmente, definindo um ponto de virada em sua trajetória literária.

Até aquele momento, Carter já havia escrito cinco romances, sendo três deles sobre a cena boêmia da cidade de Bristol, onde até então vivia. Muitos dos elementos que conservaria em sua produção literária futura já se encontravam naqueles primeiros romances, em especial seu fascínio pelas narrativas e atmosfera góticas, assim como sua linguagem exuberante, mas, ao mesmo tempo, essas primeiras investidas literárias acabavam por não explorar elementos alheios àqueles presentes em uma realidade empiricamente observável, mantendo-se em território conhecido; no sentido literal no caso da Trilogia de Bristol¹, mas também em relação às suas abordagens formais, já que *The Magic Toyshop* (1967) e *Heroes and Villains* (1969) se eximem do experimentalismo que viria a se tornar uma das características da obra tardia de Carter. Essa primeira fase da ficção carteriana se caracteriza por articular uma série de excessos, sejam linguísticos ou de elementos narrativos, entre os quais abundam violência e imagens grotescas, que, no entanto, sempre são explicadas de formas objetivas, que remetem a uma busca pela verossimilhança, quer através de drogas psicotrópicas, instabilidade emocional ou representação alegórica. Além disso, Carter já havia se estabelecido como jornalista, profissão que exerceu mesmo antes de iniciar

¹ Composta por *Shadow Dance* (reintitulado *Honeybuzzard* nos EUA, de 1966), *Several Perceptions* (1968) e *Love* (1971).

seus estudos universitários ou de desenvolver uma carreira literária, e com a qual se identificava mesmo depois de o foco de seu trabalho ter se deslocado para a ficção. Também já se engajava politicamente com diversas causas, mais explicitamente com o movimento feminista, mas também com o combate à proliferação de armas nucleares. Sempre comprometida com a esquerda e o materialismo histórico, esse engajamento político seria radicalizado de modo conjunto à mudança ocorrida em seu fazer literário, a partir do período que passou no Japão e sua vivência lá (cf. DIMOVITZ, 2016; GORDON, 2016).

Posteriormente à sua estadia no país, Carter abandonou o ritmo fervoroso que lhe possibilitara escrever cinco romances em cinco anos e passou a se dedicar mais assiduamente a peças curtas. Sua primeira coletânea de contos, *Fireworks* (1974)², dialoga diretamente com a experiência de viver imersa na cultura nipônica. A partir de então, os contos passariam a constituir um volume considerável da sua literatura, em especial suas releituras de contos de fada, que encapsularam não apenas o interesse de Carter por narrativas tradicionais, mas também deram vazão a seu crescente engajamento político, especialmente com o movimento feminista.

Essa segunda fase viu Carter distanciar-se ainda mais de possíveis pretensões à verossimilhança que podem ser vistas como marcantes na leitura de seus primeiros romances, dedicando-se a uma literatura mais imaginativa, que não tem vistas à representação do mundo, mas antes a pensá-lo através de imagens e alegorias. Especialmente no que tange a seus contos de fada, esses são narrativas nas quais a preocupação com uma explicação condizente com a realidade observável externa à obra deixa de figurar, seja para maximizar seu poder narrativo ou para construir obras esteticamente coesas, que não precisassem se preocupar com a racionalização externa ao

² Reunido, posteriormente, a outras coletâneas de contos de Carter em *Burning your boats* (1997).

texto. Foi esse momento maduro de sua produção que contribuiu para a integração de Carter no cenário literário da época. A partir de então, ela se aproximou de autores como Salman Rushdie e Robert Coover, com os quais manteve fortes laços de amizade por toda sua vida, passou a dar aulas de escrita criativa no Reino Unido (entre seus alunos estavam Ian McEwan e o ganhador do Nobel de Literatura Kazuo Ishiguro), nos Estados Unidos e na Austrália. É também essa parcela de sua produção que se tornou mais presente nos debates que as gerações seguintes travaram com a obra de Carter, como pode ser observado nas releituras de contos de fada produzidas nas últimas décadas por Neil Gaiman e Kelly Link.

No entanto, o momento de transição entre essas duas fases, o período em que Carter viveu no Japão, coincide com aquele no qual escreveu seu sexto romance, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*³ (1972). É nesse livro que podemos observar a confluência das duas fases da carreira de Carter. Ao unir os variados interesses que figuram ao longo da obra carteriana, *Desire Machines* desenvolve uma densa malha de referências, estabelecendo diálogos com distintas tradições literárias, e criando através de tal dinâmica sua própria consistência enquanto romance. É esse fator que faz com que *Desire Machines* se revele, a nosso ver, um ponto fundamental a ser observado para aprofundar o conhecimento acerca do conjunto da obra de Carter.

Carter parte de seu conhecimento enciclopédico em diversas áreas do saber, mas particularmente em história literária, para unir a forma de suas obras ao seu conteúdo. O modo que a autora tem de, por exemplo, utilizar estruturas como as do conto de fadas e da alegoria medieval está intimamente relacionado, a nosso ver, com seus esforços para moldar narrativas que dialogassem ativamente com os significados que foram atribuídos a esses recursos em suas tradições interpretativas. Similarmente, as referências e alusões

³ A partir de agora referido como *Desire Machines*.

constituem uma espécie de caixa de ferramentas através da qual Carter pode elaborar os efeitos que deseja imprimir em sua ficção. Em tal contexto, a presença, em *Desire Machines*, de elementos do gótico e da ficção-científica, que buscaremos analisar adiante, faz com que esse romance seja paradigmático da prosa carteriana. Nela, as referências criam uma multiplicidade de camadas passíveis de leitura, elaborando diálogos que podem estar expressos tanto em seu nível temático mais evidente quanto nas relações que as referências estabelecem entre si.

Situado em um país da América do Sul que nunca é nomeado ao longo do romance, *Desire Machines* conta com uma narrativa de enquadramento em um presente narrativo no qual o protagonista-narrador, Desiderio, filho de prostituta e de ascendência indígena, relembra os eventos que fizeram com que mudasse sua posição naquela sociedade, partindo de sua condição como *outsider* para a posição de herói nacional. História essa que remonta à sua juventude, durante um conflito entre duas poderosas figuras patriarcais que assolou seu país. De um lado estava o titular Doutor Hoffman, cientista que inventara mecanismos que podiam “libertar o inconsciente”⁴ (CARTER, 1994, p. 208)⁵. As manifestações oriundas desse processo distorciam as ideias convencionais do que poderia acontecer ou existir. No outro extremo estava o Ministro da Determinação, que tentava conter o avanço de Hoffman e preservar um conceito de realidade estável, ao ponto de confiar a Desiderio a missão de assassinar seu rival. Em paralelo a isso se desenvolve uma relação de desejo entre o protagonista e Albertina, a filha de Hoffman e líder de seu exército.

⁴ “By the liberation of the unconscious, we shall, of course, liberate man.” Embora, em outras formas, essa afirmação surja em diversas passagens do romance; e.g. “the Doctor knows how to pierce appearances and to allow real forms to emerge into substantiality from the transparency of immanence” [o Doutor sabe como penetrar as aparências e substanciar formas reais a partir da transparência da imanência] (CARTER, 1994, p. 37).

⁵ Todas as traduções de textos de língua inglesa, tanto teóricos quanto citações da obra carteriana, são nossas. *Desire Machines* recebeu uma edição brasileira, em 1988, pela editora Rocco, intitulada *As Infernais Máquina de Desejo do Dr. Hoffman*. No entanto, para os objetivos da presente pesquisa, optei por utilizar traduções minhas para o texto original.

A narrativa consiste, portanto, nas lembranças de Desiderio do percurso que o levou até o encontro com Albertina e Hoffman, no qual cumpriu a missão que lhe fora inicialmente assinalada, e o romance o acompanha através de capítulos episódicos em seus contatos com as sociedades e pessoas que habitam o espaço existente entre Hoffman e o Ministro. São nesses contextos intermediários, assim como nos próprios pressupostos principais da narrativa, que Carter estabelece as relações intertextuais que podem indicar a posição de *Desire Machines* dentro de seu projeto literário.

Pouco após sua morte, em 1992, a obra de Angela Carter se tornou o assunto mais estudado em teses de PhD britânicas na área de Inglês, segundo Lorna Sage (1994, p. 3 apud PITCHFORD, 2005, p. 409). Partindo de tal fortuna crítica, Yeandle (2017, p. 2) indica uma tendência predominante de "colocar as alusões [de Carter] sob escrutínio, de modo a revelar novas leituras de sua obra"⁶. O próprio livro de Yeandle exemplifica essa corrente, pois faz uma leitura da obra de Carter tendo em vista seu diálogo com a tradição filosófica ocidental, desde Platão até Wittgenstein. Tal aproximação da ficção carteriana e da filosofia pode ser encontrada também nos estudos de Zirange (2012), que lê a obra de Carter, e particularmente *Desire Machines*, como um comentário crítico à filosofia logocêntrica do Iluminismo. E também em Ocaña (1996), que parte do conceito de máquinas desejantes para observar as relações entre Carter e Deleuze e Guattari, cujo *Anti-Édipo* foi publicado no mesmo ano de *Desire Machines*.

A centralidade do campo das ideias na obra de Carter aprofunda sua proximidade com a filosofia, o que, no entanto, não impede os estudos da sua intertextualidade para com diversas tradições literárias de serem ainda mais abundantes. Apenas no que se refere ao diálogo que Carter estabelece com os contos de fadas

⁶ "Criticism on Carter has become increasingly focused on putting her diverse allusions under scrutiny, in order to unlock new readings of her works".

tradicionais, por exemplo, podemos contar Rapucci (1998), Pasolini (2013), Crawford (2015), Pink (2015) e Hipólito (2017). Ao observarmos todos esses exemplos, que focam em diferentes contos de Carter, podemos perceber que a afirmação de Yeandle revela apenas uma parte da tendência acerca de tais estudos.

Além da perspectiva das relações para com outros textos, também são frequentes os estudos de Carter que abordam sua visão e representação das questões de gênero.

Sexualidade, identidade de gênero e feminismo, no entanto, são temas que não estão presentes apenas nas releituras que Carter faz dos contos de fada, mas perpassam toda sua obra (HALL, 1991; RODRIGUES, 2015a) sendo particularmente estudados na primeira fase de sua produção, em romances como *The Magic Toyshop* (RODRIGUES, 2012), *Several Perceptions* (RAPUCCI, 2002), mas incluindo também *Desire Machines* (BONCA, 1994; RODRIGUES, 2015b). Esse costuma ser também o aspecto norteador de leituras comparatistas que colocam Carter ao lado de outras autoras, como Virginia Woolf (SIVYER, 2015), Margaret Atwood (LASKOSKI, 2015; MIKALSEN, 2015) e Marina Colasanti (PAULINO, 2014), sendo que, no caso destas duas últimas autoras, a questão da releitura dos contos de fada volta a surgir. Leituras paralelas de Carter e outros autores, por vezes, também abordam aspectos góticos de sua obra, como a forma que os vampiros são apresentados em Carter e em Anne Rice (CARVALHO, 2009), e do viajar e as relações com o espaço que surgem ao aproximar Carter de outro expatriado no Japão, Lafcadio Hearn (GOODWIN, 2013).

O gótico era um referencial recorrente para Carter, que escreveu sobre a presença dessa tradição em sua obra no posfácio de sua primeira antologia de contos, *Fireworks*⁷, onde podemos encontrar sua afirmação de que “vivemos em tempos

⁷ O texto também conclui o volume que reúne seus contos completos (CARTER, 1997).

góticos”⁸ (CARTER, 1997, p. 460), que é uma das mais citadas de sua obra, sendo também o tema central de *Notes on the Gothic Mode* (CARTER, 1975). Não chega a nos surpreender, portanto, que vários aspectos de sua obra sejam estudados na perspectiva de sua intertextualidade para com o modo, para usarmos o próprio termo de Carter (1975, p. 132), gótico. Sua apropriação das imagens de bonecas e autômatos (FILIMON, 2014a), a relação entre gótico, gênero e sexualidade (KOURDI, 2009), a ritualização da violência na tradição dos *contes cruels* em *The Magic Toyshop* (CHALFANT, 2016), mas particularmente o modo com que Carter se reapropria de temas góticos para a construção do que seria uma literatura pós-moderna, aproximando-a do gótico através de suas representações da corporalidade (CONSTANTINI, 2002), do feminismo (SEARS, 1993), e da forma com que Carter constrói seus protagonistas (JOHNSON, 1995). Tal visão de Carter enquanto escritora pós-moderna, mais do que a um fator temporal, parece se relacionar ao seu uso da ironia (MONTE, 2014), e mesmo da sua intertextualidade, na forma de apropriações de diferentes gêneros (TRAJANO, 2010), sejam eles literários ou não.

Indo ao encontro desses estudos estão aqueles que leem a ficção carteriana na chave do realismo mágico, como o estudo de Eroglu (2013) sobre *The Passion of New Eve* (1977) e *Wise Children* (1991), ou o paralelo entre o gótico e o realismo mágico ao longo de toda a obra de Carter feito por Noshi (2012). Para um romance com tantos elementos do gênero (inclusive um cenário na América do Sul que possibilitaria um ângulo de aproximação, por ser o continente onde o realismo mágico primeiro se destacou na literatura do século XX), *Desire Machines* não costuma ser estudado pelo viés do realismo mágico, ao menos nos últimos anos, conforme levantamento feito até o momento para esta dissertação, sendo essa relação preterida em função da que

⁸ “We live in Gothic times”.

estabelece um cotejo com o surrealismo⁹. Esse estilo literário, aliás, é a chave usada, conjuntamente à psicanálise, para o estudo que Dimovitz faz de toda a obra carteriana (2016), na qual *Desire Machines* ocupa um espaço central como primeiro volume de uma trilogia que englobaria também *The Passion of New Eve* e *Nights at the Circus* (1984). De forma semelhante, Tonkin (2012) parte do conceito de musa para estudar como Carter lida com as questões de gênero e como dialoga com a literatura decadentista do fim do século XIX e início do século XX ao longo de toda sua obra. Sua abordagem de *Desire Machines* parte da figura de Albertina, e, particularmente, sua relação com a Albertine de *À la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927), de Marcel Proust¹⁰.

Embora sem a mesma intenção de partir de um único elemento que lhes garanta coesão, não são raros os trabalhos de fôlego que buscam uma análise da obra carteriana como um todo. Cavallaro (2011), por exemplo, fornece uma introdução crítica aos estudos da autora, apresentando as principais abordagens teóricas feitas sobre sua obra. Sua análise de *Desire Machines* vai além de um simples resumo da trama e lista alguns dos textos com os quais estabelece suas relações mais frequentemente observadas, mas apresenta também uma série de visões por vezes conflitantes do romance. Por outro lado, Peach (1998) tem uma visão particularmente consistente para aquilo que poderia ser apenas uma série de textos enciclopédicos. Peach intenta um panorama coeso da produção de Carter, propondo mesmo o questionamento de seu período no Japão como um divisor de águas.

Também o livro de Gamble (1997) conta com uma análise ampla das obras de Carter, dessa vez seguindo uma ordem mais próxima àquela na qual as obras foram

⁹ Também nessa chave um texto de Carter é fator central, já que discute o tema em “The Alchemy of the Word”, reimpresso na seleção de sua não-ficção *Shaking a Leg* (1998).

¹⁰ Tonkin aborda *Desire Machines* a partir da mesma ótica também no formato de ensaio (cf. MUNFORD, 2006).

publicadas, o que cria não apenas um panorama do desenvolvimento das temáticas carterianas, como o fascínio da autora com a figura dos “cientistas malucos”, mas também com o momento histórico no qual se encontram, de forma mais direta.

Ao lado dessas introduções críticas, temos livros que buscam colocar a obra dentro do seu contexto biográfico, como a extensa pesquisa desenvolvida por Gordon (2016), que se utiliza dos diários, cartas, rascunhos e manuscritos deixados por Carter. No entanto, acaba por fornecer antes uma narrativa da vida da autora do que uma visão coesa de seus escritos.

Esse elemento abre caminho para uma outra abordagem da ficção carteriana, aquela que toma a perspectiva da ficção científica ou especulativa, seja por conta própria, como a análise de Rapucci (2015) sobre *The Passion of New Eve*, ou de forma comparativa, como quando é posta ao lado da obra de China Miéville (VIEIRA, 2013); tanto nas suas vertentes distópicas (OLIVEIRA, 2010), quanto em suas tendências mais utópicas (TONKIN, 2015). Curiosamente, no entanto, *Desire Machines* parece escapar à leitura feita a partir da perspectiva da ficção científica em qualquer de suas vertentes.

Um levantamento dos estudos sobre Carter, especialmente um focado em *Desire Machines*, não pode deixar de citar o estudo feito por Mikkonen (1998) sobre as relações que esse romance estabelece para com os contos de fada. O autor não só expõe conexões que vão além do surrealismo e realismo mágico, como apresenta toda uma nova concepção dos contos de fada carterianos, partindo não das narrativas folclóricas, como acontece nos estudos citados acima, mas do conceito desse tipo de narrativa cultivado por E.T.A. Hoffmann. Mikkonen também aprofunda as relações entre o autor alemão Hoffmann e a personagem do romance, Doutor Hoffman, ou antes explora os paralelos que vão além da referência presente no título e nessa figura central. Ele também evidencia algumas das intertextualidades que serão basilares nos estudos do

romance que se seguiram e fornece uma série de recursos críticos úteis à leitura da obra, como a subversão da alegoria maniqueísta do conflito entre Hoffman e a realidade (corporificada no Ministro da Determinação). Portanto, o artigo de Mikkonen, assim como aqueles de Tonkin e o livro de Dimovitz, parecem fornecer um fundamento que pode se revelar frutífero para os estudos de *Desire Machines* sob diversas perspectivas.

Com base no levantamento acima sobre como a obra de Carter em geral, e *Desire Machines* em particular, é estudada, podemos observar algumas lacunas que podem fornecer o espaço para novas investigações. No Brasil, embora Cleide Rapucci empreenda um extenso estudo da obra carteriana, incluindo tanto elementos recorrentes na fortuna crítica da autora, como seus contos de fada, quanto outros menos abordados, como sua não-ficção, e tendo a ficção especulativa como um dos seus pontos de observação, seu foco parece se direcionar a outras obras da autora, como *The Passion of New Eve* (2015). Outras contribuições relevantes para o estudo de Carter no país aconteceram em pesquisas orientadas por Rapucci, como a de Oliveira sobre *Heroes and Villains* (2010), que parte da abordagem da ficção científica em sua vertente distópica, e, particularmente, as pesquisas de Rodrigues, que chega a abordar diretamente *Desire Machines* (2015b), mas com o intuito de estudar suas personagens femininas.

O outro polo de estudos carterianos no Brasil, além do mencionado acima e centrado na UNESP/Assis, é a UERJ, onde, na última década, três pesquisas de mestrado se dedicaram à obra da autora. Tanto Trajano (2010) quanto Vieira (2013) dão particular importância à forma que Carter tem de estabelecer relações com diversos gêneros literários em seus textos. O primeiro, no entanto, parte desse conceito para abordar a formação de personagens femininas em *Nights at the Circus* e *Wise Children*, enquanto o último, ainda que abordando *Desire Machines* ao lado de *Nights at the*

Circus, o faz no âmbito de uma leitura comparativa entre a obra de Carter e a de China Miéville no que se refere à construção de uma tradição literária identificada como *weird*¹¹, priorizando assim o diálogo a partir de Carter, em oposição àquele que ela estabelece com a literatura que a precedeu. Também em uma vertente similar, Paulino (2014) volta o foco de seu estudo para os contos de fada, aproximando Carter e Marina Colasanti. Concluindo o escopo brasileiro dessa fortuna crítica sobre Carter, ainda na perspectiva dos contos de fada, está a pesquisa de Monte (2014), que parte da releitura de Carter do conto do Barba-Azul, em *The Bloody Chamber*, para colocar em perspectiva esse tipo folclórico de narrativa, observando seus paralelos com Perrault e colocando a escrita carteriana no contexto do pós-modernismo literário e sua retomada de fontes narrativas tradicionais.

Tal panorama parece sugerir a possibilidade de que espaços propícios para o estudo de *Desire Machines* permaneçam a ser explorados, particularmente em uma perspectiva brasileira, conforme levantamento feito até o presente momento. Poderia ser útil para a fortuna crítica carteriana, por exemplo, aproximar-se desse romance através da perspectiva do gótico, que é uma das tônicas de destaque nos estudos sobre Carter, especialmente em sua primeira fase e em seus contos. Aprofundar o entendimento de *Desire Machines* nessa ótica poderia facilitar, ao nosso ver, o esforço de contextualizar sua posição na trajetória da autora, chegando, talvez, até mesmo a enriquecer as leituras de outras de suas obras.

De forma semelhante, acreditamos que a relação de Carter com a ficção-científica, da qual *Desire Machines* potencialmente caracterizaria um exemplo entre os

¹¹ Inicialmente identificado em torno da revista *Weird Tales*, o *weird* é um estilo que teria se originado com a literatura decadentista do *fin de siècle* e seria constituído por obras que intentam uma atmosfera de estranhamento, em geral relacionada à superimposição de gêneros e registros literários. Sua associação com o horror cósmico de H. P. Lovecraft aproxima o estilo de algumas características da literatura de terror do século XX. No século XXI, o interesse renovado pelo estilo levou autores como China Miéville e Jeff VanDerMeer a serem identificados como representantes de um *New Weird*.

mais relevantes, poderia ajudar a tornar mais visível o projeto literário de Carter como um todo. As convenções e os usos da ficção científica podem fornecer um ponto a partir do qual a leitura de sua obra pode ter a ganhar profundidade, ao unirem algumas das preocupações que perpassaram toda sua produção enquanto escritora.

É, portanto, através dessa dupla perspectiva, do gótico e da ficção-científica, que essa pesquisa se propõe a analisar *Desire Machines*. Nosso objetivo é agregar à fortuna crítica carteriana através da inclusão de um romance que parece não costumar ser observado na perspectiva do gótico, que perpassa a obra da autora. Por sua vez, a análise da distopia na prosa de Carter será nosso ponto de partida para buscar entender suas relações com a ficção-científica de forma mais ampla. Acreditamos que, através desses recortes temáticos, a compreensão da obra da autora, de seus temas e das relações que estabelece podem ser ampliadas e aprofundadas.

Para tanto, precisamos responder à seguinte pergunta de pesquisa: quais elementos do gótico e da ficção-científica fazem parte da construção de *Desire Machines*? Visando responder a essa pergunta, o primeiro capítulo dessa dissertação se volta para analisar o diálogo desse romance com o gótico, partindo da concepção de Carter sobre o estilo, mas unindo a essa perspectiva outros estudos sobre a literatura gótica. O segundo capítulo se dedicará a uma análise semelhante, pela perspectiva da ficção-científica. Em ambos os capítulos será dado especial destaque para a tentativa de compreender como Carter subverte as convenções dessas duas tradições literárias distintas.

O terceiro capítulo, partindo da base formada por essa análise, busca observar quais funções tais apropriações podem se propor a exercer no contexto do romance estudado, procurando responder como os elementos do gótico e da ficção-científica se configuram em *Desire Machines* e os possíveis diálogos que estabelecem entre si em tal

tessitura. Nossas considerações finais terão como principal enfoque sintetizar as análises precedentes, de forma a apresentá-las concisamente para que assim possam ser mais facilmente consultadas e, possivelmente, postas em diálogo com outros elementos da fortuna crítica carteriana por futuros estudos que, por ventura, decidam se debruçar sobre esforços semelhantes aos que procuramos desenhar nesta dissertação.

Esperamos que, assim, novas dimensões sejam adicionadas à compreensão de *Desire Machines* e forneçam fundamentos aos quais estudos de outros aspectos da obra de Carter possam remeter.

CAPÍTULO 1: Dentro da Mansão da Meia-noite¹²

Ao longo de toda sua produção literária, Angela Carter sempre dialogou com o gótico, em suas diferentes vertentes. As críticas de seu primeiro romance, *Shadow Dance* (1966), o aproximaram do *Southern Gothic* dos Estados Unidos (cf. CARTER, 1975, p. 132), enquanto a obra na qual trabalhava quando faleceu (cf. GORDON, 2016, p. 404) era uma continuação de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë.

Dada a amplitude dessa relação, o gótico não se restringiu a estar presente em sua obra ficcional, mas também surgiu como tema em mais de um de seus textos teóricos. Dado que a autora utilizou essa parte de sua produção como um meio de instruir a leitura de suas obras (cf. DIMOVITZ, 2016¹³), suas considerações sobre o gênero podem ser um ponto de partida propício para observarmos suas relações com essa tradição. Nessas situações, Carter aponta como o principal elemento de sua atração pelo gótico (que só reconhece ter abraçado a partir de *Heroes & Villains*, de 1969) o seu distanciamento da tentativa de apresentar um texto como o espelho da realidade (CARTER, 1975, p. 132-133). Para a autora, o gótico sempre tem consciência de – e chama atenção para – o fato de ser uma construção textual, que “tem poucas pretensões de imitar a vida”¹⁴ (CARTER, 1997, p. 459).

Esse efeito seria obtido através da sensação de desconforto e choque que o gótico suscitaria no leitor, ao abordar temas como o incesto e o canibalismo (Ibidem), assim como ao apresentar “diretamente as imagens do inconsciente”¹⁵ (CARTER, 1975,

¹² Os títulos dos capítulos deste trabalho fazem referência aos de *Desire Machines*, com algumas adaptações.

¹³ Para esta pesquisa, foi utilizada a versão ebook da obra de Dimovitz, sem paginação.

¹⁴ “It makes few pretenses at the imitation of life”.

¹⁵ “It deals directly with the imagery of the unconscious” (a mesma frase aparece também em CARTER, 1997, p. 459).

p. 134). Tal visão do gótico parece estar intrinsecamente relacionada com aqueles autores que Carter relaciona ao modo¹⁶ nos textos sobre o tema. Os expoentes do gótico, na visão da autora, são Poe, Hoffmann e o Marquês de Sade. Enquanto Poe figuraria como personagem em um dos contos reunidos em *Black Venus* (1985)¹⁷, é em *Desire Machines* que podem ser encontradas as referências que parecem ser mais explícitas aos outros dois membros desse triunvirato. E. T. A. Hoffmann já é referido no título do romance, e, conseqüentemente, em uma de suas personagens centrais, o Doutor Hoffman, cujo nome não emula diretamente o do autor alemão apenas pela perda de um N. Embora não esteja relacionada ao arco central do romance, a personagem do Conde, que remete ao Marquês de Sade¹⁸ (cf. BONCA, 1994; RAPUCCI, 2017) pode, em outra ótica, ser vista como uma presença ainda mais marcante que a do titular Dr. Hoffman, já que é a figura central de dois capítulos da obra enquanto o Doutor só está de fato presente na narrativa em seu capítulo final.

Mais do que simplesmente buscar paralelos e referências entre *Desire Machines* e as obras desses dois autores, no entanto, a perspectiva de ter o gótico como um gênero que aponta sua própria ficcionalidade permite que esses elementos sejam vistos como formas de Carter refletir, no corpo de seu texto, sobre os próprios mecanismos dos quais se utilizou para inscrever seu romance em uma tradição gótica. *Desire Machines* pode ser lido em uma perspectiva do gótico não porque a presença de Hoffmann e de Sade o atrelariam a um cânone do modo apontado pela própria Carter, mas por se utilizar do choque à semelhança do feito por Sade e de uma simbólica do inconsciente análoga à

¹⁶ Carter (1975, p. 133) utiliza o termo “mode” em oposição a “genre”, que seria traduzível por “gênero”, em seu sentido literário. Essa opção tanto evita ideias pré-concebidas sobre o que constituiria o gótico quanto aproxima sua presença em literatura daquela em outros campos culturais. Quando nos referirmos à conceptualização carteriana, seguiremos sua opção.

¹⁷ Reunido em *Burning your boats* (1997).

¹⁸ Tal observação considera especificamente a obra ficcional de Carter. Sade teria uma posição ainda mais central na produção de não-ficção da autora, com especial destaque para *The Sadeian Woman* (1979), um longo ensaio dedicado à obra do marquês e à ideologia da pornografia.

presente na obra de E. T. A. Hoffmann. As referências diretas podem ser vistas, antes, como uma indicação por parte de Carter de leituras possíveis. Nas próximas páginas buscamos, portanto, analisar os elementos góticos presentes no *corpus* desta pesquisa enquanto componentes de uma tradição mais ampla, sem, necessariamente, colocá-los em um paralelo direto com esses dois autores. Para isso, precisamos voltar nosso olhar primeiramente para a história do gótico, de forma a podermos, em seguida, reconhecer sua presença no romance.

Embora Punter (2012) nomeie a sessão que concerne o gótico dos séculos XVIII e XIX da antologia de artigos que organizou sobre o tema como “o gótico original”¹⁹ (p. 91), a produção literária que, naquele momento, passou a ser assim conhecida, antes se via como um retorno ao gótico do século XII, na era das construções arquitetônicas que receberam esse rótulo, embora fossem, por sua vez, já uma tentativa de retomada de valores estéticos das tribos godas que ocuparam a Europa após a queda do império romano ocidental. O gótico, sendo assim, “tomou, ao longo de sua história, a forma de uma série de *revivals*”²⁰ (SPOONER, 2006, p. 10, grifo nosso).

No entanto, foi com *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, que parece ter surgido uma coesão literária que possa ser traçada até os desenvolvimentos mais recentes em torno do conceito de gótico. O romance de Walpole, o primeiro a se autorrotular como gótico (cf. HOGLE, 2012, p. 1), se apresentava como uma narrativa muito mais antiga, na qual o autor agregou elementos que criassem uma atmosfera que transmitisse suas ideias acerca da era medieval do mesmo modo que seu palácio de *Strawberry Hill*, que teria inspirado a obra, foi montado a partir da fantasia do que seria um castelo medievo (cf. WILLIAMS, 1995, p. 9). Já nessa origem, algumas das

¹⁹ “The original gothic”.

²⁰ “Gothic has throughout its history taken the form of a series of revivals”.

preocupações centrais do gótico estão presentes, como sua tendência à artificialidade (na apresentação como um manuscrito antigo tanto quanto na imagem de uma era maravilhosa que constrói) e sua preocupação com o passado (que se manifesta também na narrativa de forma direta), que consiste em pecados dos ancestrais que refletem nas gerações subsequentes.

Para Hogle, o gótico pode ser definido como uma narrativa que “se passa em um espaço antiquado ou aparentemente antigo [...] estão escondidos segredos do passado que assombram as personagens [...] frequentemente assumindo a forma de fantasmas, espectros ou monstros”²¹ (2012, p. 2). Tal definição parece enquadrar de modo bastante compreensivo o romance de Walpole, mas contém elementos que, de forma geral, parecem estar presentes também em *Desire Machines*. O castelo do Doutor Hoffman, os espaços das tribos visitadas por Desiderio e as alterações temporais ocorridas no tempo nebuloso podem ser vistas como formas do “antiquado” citado por Hogle. A estrutura de memórias escritas por Desiderio décadas após o desenrolar da trama, por sua vez, faz com que toda sua narrativa esteja imbuída das lembranças de Albertina, especialmente a de seu assassinato pelo narrador. Mesmo a transformação desses segredos em formas espectrais encontra um paralelo nas ilusões criadas pelo Doutor.

Embora esses elementos pareçam, portanto, continuar presentes em um amplo espectro da literatura gótica que se seguiu, isso não quer dizer que após Walpole se estabeleceu uma forma monolítica do gótico. Nas décadas que se seguiram à publicação de *The Castle of Otranto*, os romances góticos se tornaram populares e passaram a assumir diferentes abordagens acerca dessas questões centrais ao gênero. O uso de

²¹ “In an antiquated or seemingly antiquated space [...]. Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters [...]. These hauntings can take many forms, but they frequently assume the features of ghosts, specters, or monsters.”

elementos sobrenaturais por Walpole, por exemplo, é questionado por autores subsequentes (cf. BOTTING, 1996, p. 35), que buscam explicar os elementos de suas obras que sejam aparentemente sobrenaturais de forma racional (cf. WILLIAMS, 1995, p. 101-103).

Essa divergência na abordagem do gótico, especialmente em tal período de estabelecimento do gênero, pode fornecer um ponto de observação da relação de Carter com o gótico, particularmente se considerarmos que as referências feitas pela autora em seus textos sobre o gótico foram sempre a escritores homens, algo que, a princípio, pode parecer destoante não apenas com o engajamento que Carter teve com o movimento feminista ao longo de toda sua vida como também o fato de que, já no período desses autores, uma parcela considerável das obras consideradas góticas provinha de autoria feminina, como as produzidas por Ann Radcliffe, Mary Shelley ou as irmãs Brontë.

1.1 O GÓTICO HERMAFRODITA²² CARTERIANO

Para melhor observarmos como Carter dialogou com essas distintas facetas do gótico, não só em sua concepção do que considera ser um modo, conforme apontamos anteriormente, mas principalmente em sua presença em *Desire Machines*, partiremos das análises de Williams (1995), que observa a existência de duas tendências narrativas

²² O termo traz uma carga política que se fundamenta na visão estereotipada e reducionista que faz da identidade de gênero e da sexualidade. Alternativas a essa abordagem caricatural seriam, a depender do sentido pretendido, interssexo ou andrógino. Nossa opção pela utilização de tal palavra se deve, portanto, apenas por ser aquela utilizada por Carter, pela posição que ocupa na obra carteriana. *Desire Machines* era visto, por Carter, como o primeiro volume em uma trilogia, que seria seguido por *The Passion of New Eve*, cujo título, inicialmente, era *The Great Hermaphrodite* (cf. GORDON, 2016, p. 176). Apenas no último capítulo de *Desire Machines*, a palavra aparece três vezes, além de estar presente nos contos e outros romances de Carter. A autora utiliza o termo também para casos de transexualidade ou fluidez de gêneros, que não são historicamente associados a ele, como observado em *The Passion of New Eve* ou em sua leitura do mito de Tirésias, que foi transformado em mulher por um período de sete anos (cf. DOMIVITZ, 2016).

no gótico, que, para a pesquisadora, teria, “como a raça humana, um gênero ‘masculino’ e ‘feminino’”²³ (1995, p. 1).

A definição de gótico utilizada por Williams desloca a natureza do gênero quando comparada à de Hogle citada acima, e a torna mais abrangente. Para Williams, a temática do gótico “se organiza em torno de ansiedades sobre limites (e a transgressão desses limites) de forma tão completa que o limite entre o eu e o outro pode caracterizar a ‘situação essencial’ de tais obras”²⁴ (p. 16). Definir o gótico dessa forma faz com que os elementos observados por Hogle ainda se encaixem no que definiria o gênero, mas em perspectiva distinta. A reemergência do passado no presente narrativo seria apenas uma das formas de transgressão de um outro (no caso, uma outra temporalidade), no presente do ‘eu’. De modo semelhante, a ‘assombração’ do passado se reconfiguraria em manifestação da ansiedade relacionada a esse acontecimento transgressivo.

É com base nessa distinção entre o ‘eu’ e o ‘outro’ que Williams desenvolve seu argumento acerca da dupla identidade do gótico. Para a crítica (p. 99), a cultura ocidental seria uma ordem patriarcal fundamentada no estabelecimento de dicotomias, como masculino/feminino, luz/escuridão, bem/mal. Nessa dualidade, o ‘eu’ seria, portanto, sempre masculino, e o ‘outro’ sempre feminino. Essas duas posições podem ser vistas, assim, como a origem das divergências na forma de manifestação do gótico²⁵. Retomemos, a título de exemplo em relação ao que Williams discute, a questão acerca da representação do sobrenatural. O gótico masculino atrela ao ‘outro’ não apenas a característica do feminino, mas também a do místico, daquilo que está além da compreensão através da razão. A existência de elementos sobrenaturais se faz necessária para a manutenção da dualidade. Se existe a razão, deve existir seu oposto, ou algo para

²³ “‘Gothic’ is not one but two; like the human race, it has a ‘male’ and a ‘female’ genre”.

²⁴ “Gothic is so pervasively organized around anxieties about boundaries (and boundary transgressions) that the border between self and other might indeed characterize the ‘essential situation’ of such works”.

²⁵ Williams utiliza os termos “male gothic” e “female gothic” para expressar essas subdivisões do gótico.

além dela. Já o gótico feminino deve se aproximar do sobrenatural a partir de outra perspectiva, pois esse conceito está relacionado ao ‘outro’ que, na ordem patriarcal, é a mulher. Dar uma explicação racional àquilo que aparentemente seria sobrenatural, assim como a apropriação da forma de narrativa autobiográfica, é uma forma de “preservar e autenticar a autoridade do sujeito falante”²⁶ (p. 67), ou seja, a mulher, o ‘outro’.

Nesse sentido, o gótico masculino seria, primeiramente, aquele que reproduz a lógica da ordem patriarcal. Personagens femininas sendo vítimas de violência seriam um dos elementos do gótico masculino (p. 136), assim como a estrutura familiar patriarcal seria o “mito organizador”²⁷ desta faceta do estilo (p. 29), de onde viria a tendência de “os votos de casamento serem proeminentes na ficção gótica”²⁸ (p. 68). Por sua vez, Williams desenvolve sua visão do gótico feminino através de um paralelo com o mito de Eros e Psique ou de A Bela e a Fera. Nessas narrativas, aquela a quem cabe o papel de ‘outro’, a mulher, é colocada na condição de sujeito, criando uma confusão quanto ao papel do homem, aquele que será o ‘outro’ da mulher, mas, ao mesmo tempo, o ‘eu’ da sociedade estabelecida. Nessa dissonância está a figura monstruosa da fera, assim como a incerteza acerca da natureza de heróis/vilões como Rochester de *Jane Eyre*. Além disso, a lógica do gótico masculino de conquista violenta do ‘outro’ aí é substituída pela aproximação, pela tomada de consciência da necessidade de estabelecer uma relação que transponha as distinções (p. 148).

Não existiria, no entanto, uma identidade entre o gênero de quem escreve e o do gótico no qual sua obra se enquadraria. Williams analisa poemas de Coleridge e Keats que corresponderiam a cada uma dessas abordagens. No caso do primeiro, “The Rime of the Ancient Mariner” (1834) é visto pela teórica como sendo um exemplo basilar do

²⁶ “‘Female’ Gothic narratives usually purport to be autobiographies, a discourse of the self composed to preserve and authenticate the authority of the speaking subject”.

²⁷ “Organizing ‘myth’”.

²⁸ “It is logical, then, that the wedding vow should be especially prominent in Gothic fictions”.

gótico masculino. Nesse longo poema, Coleridge ressaltaria a intransponibilidade das dicotomias no patriarcado. O marinheiro que dá título à obra encarnaria o místico, assim como a “mãe natureza” em seus aspectos cíclicos e misteriosos (p. 184). Já em um outro poema, “Frost at Midnight” (1798), Coleridge, na visão de Williams, conseguiria apresentar uma alternativa à lógica de opostos absolutos. O eu-lírico “se encontraria na fronteira do significado e não-significado, da consciência e do inconsciente”²⁹ (p. 203).

De forma semelhante, também na poética de Keats poderiam ser encontrados elementos de ambas as vertentes do gótico. Em “La Belle Dame Sans Merci” (KEATS, 1990, p. 51-53), Keats tece uma narrativa sobrenatural, na qual o cavaleiro se encontra em um mundo que é eminentemente ‘outro’, e no qual tem de fazer emergir sua racionalidade, de acordo com o processo de formação da identidade masculina em uma sociedade patriarcal, a partir da criação e manutenção de fronteiras. Um ‘eu’ ativo que encontra uma alteridade passiva, relacionada a ideias de provimento, de natureza e magia. Já “The Eve of St. Agnes” (idem, p. 35-50), por outro lado, “subverte as certezas sobre a ‘realidade’ implicadas em todos os níveis culturais”³⁰ (WILLIAMS, op.cit, p. 227).

Com base nesses exemplos podemos observar que a principal distinção entre o gótico masculino e o feminino, para Williams, é o posicionamento que estabelecem quanto à existência de uma dualidade bem definida. A ordem patriarcal seria a responsável por instituir essa lei da dualidade, e, por isso, o gótico masculino é aquele em que acredita existirem diferenças essenciais, que divide o mundo em duas ordens. O gótico feminino, por outro lado, seria todo aquele que questiona esse essencialismo, que

²⁹ “The speaker finds himself at the border of meaning and non-meaning, of consciousness and the unconscious”.

³⁰ “Subverts those assumptions about “reality” so deeply implicated at all levels of culture”.

apresenta a transposição de barreiras não como algo a ser suprimido, mas uma forma de subverter as dicotomias.

A opção de Williams pelos termos masculino (*male*) e feminino (*female*) nos parece, portanto, ter por base o fato de serem as identidades de gênero a dicotomia proeminente dentro da ordem patriarcal. Se analisarmos a escolha do termo feminino por si só, com base nos exemplos acima, podemos perceber que *female*, para a crítica, não tem o significado de ser aquilo feito apenas por mulheres, como pode ser compreendido por parte das correntes críticas feministas (MOI, 1989, p. 120-121). De forma semelhante, o gótico feminino também não o é na concepção de outra palavra que poderia ser traduzida de mesma forma em língua portuguesa: *feminine*. Essa palavra se adequaria a apresentar exatamente os estereótipos da feminilidade tais quais construídos na ordem patriarcal (idem, p. 123) e faria parte, portanto, da própria dicotomia englobada pelo gótico masculino. De forma que pode parecer surpreendente, a melhor forma de definir o “feminino” tal qual empregado por Williams seria, assim, a ideia de feminista. Tal definição nos parece apropriada pelo caráter político que o questionamento das dualidades do gótico masculino assume quando transposta para a sociedade como um todo, bem como por esse posicionamento estar caracterizado por uma valorização da ação que parte de quem não está no polo hegemônico dessas dicotomias. Exemplo disso seria a tendência a um formato autobiográfico no gótico feminino, conforme observamos acima, literalmente dando voz à mulher. Embora não seja possível adequar os posicionamentos em obras que fazem parte do gótico feminino com aqueles do feminismo enquanto movimento sociopolítico (em nenhum de seus momentos históricos)³¹, por não necessariamente apresentarem as mesmas diretrizes, a

³¹ Representantes do gótico feminino tais quais as obras de Ann Radcliffe ou das Irmãs Brontë, ainda que apresentem elementos que possam ser vistos como emancipadores, ainda buscam se manter em um campo de relações bem estabelecidas pertencentes ao momento histórico no qual se colocam.

quebra que essa vertente do gótico faz para com um dos pilares de sustentação discursiva do patriarcado pode ser vista como inerentemente política.

Talvez por esses posicionamentos políticos tão distintos, Williams não volta seu olhar para a possibilidade de que uma mesma obra possa conter elementos de ambos os gêneros. A existência de fatores compartilhados pelos góticos feminino e masculino, entretanto, pode nos indicar a possibilidade de uma união dessas duas correntes em algum nível; a principal delas sendo essa transgressão dos campos do ‘eu’ e do ‘outro’, seja de forma violenta, como no gótico masculino, ou em tentativa de aliança, como no do gótico feminino. E é nessa transgressão, a nosso ver, que estariam o desconforto e o choque que Carter associou à sua concepção do gótico. Os exemplos enumerados pela autora são aqueles que representam diretamente a quebra da ordem patriarcal simbolizada pela família, como no incesto, ou de sua representação metafórica, as imagens do inconsciente, conforme citamos acima.

Para compreendermos a relação do gótico mais especificamente com *Desire Machines*, podemos tomar como ponto de partida a noção de Williams sobre o gótico. Em ambas as suas facetas, é

uma narrativa construída sobre uma fenda – o ponto de junção entre os discursos de aliança e sexualidade, no sentido desses termos para Foucault [...]. Nesse novo e contraditório discurso, a ‘identidade’ evolui em e através das explorações do mundo pelo ser desejante, em uma difícil negociação entre o desejo interno e a ‘realidade’ externa³² (WILLIAMS, op.cit, p. 95).

Tal descrição pode ser vista como uma versão esquemática do conflito central presente em *Desire Machines*. Desejante, cujo próprio nome o caracteriza como um ser desejante (e desejado), vê-se dividido entre a realidade ordinária defendida pelo

³² “It is a narrative built over a cultural fault line - the point of conjunction between the discourses of alliance and sexuality, in Foucault's sense of those terms. [...] In the newer and contradictory discourse, "identity" evolves in and through the desiring self's exploration of the world, [...] in a difficult negotiation between the pull of inner desire and outer 'reality.'”

Ministro da Determinação e a concretização do seu desejo interno, sua união com Albertina, que só seria possível caso se aliasse a Hoffman, em uma união consagrada pela figura paterna do próprio Doutor.

Outro elemento que Williams relaciona com o gótico (p. 70) e está marcadamente presente no romance de Carter, a nosso ver, é a recorrência do disfarce. Se a característica anterior está relacionada diretamente à condição de Desiderio na narrativa, esta se relacionaria com a personagem de Albertina. Ao longo de toda a trama, a filha de Hoffman se apresenta para o protagonista em variadas formas. O primeiro contato entre os dois acontece nos sonhos de Desiderio, embora, dada a incerteza entre realidade e fantasia então estabelecida, essa condição não possa ser comprovada. Nesses sonhos, Albertina adota a aparência de um cisne ou uma criatura de vidro com coração flamejante (CARTER, 1994, p. 25 e 30), e é com essa forma que o protagonista se apaixona por ela. Logo em seguida, ainda no primeiro capítulo, Albertina assume a imagem masculina do embaixador de Hoffman (p. 32), na qual se reúne com o Ministro da Determinação, e acaba por colocar em movimento a jornada de Desiderio. Ao longo do romance, Albertina também assume outras formas, como a do serviçal do Conde, Lafleur, e como a madame da Casa do Anonimato. Que essa confusão cognitiva³³ em *Desire Machines* tenha como seu ponto de foco Albertina pode ser vista como uma forma de aproximação do gótico masculino. Ao mostrar Albertina como a personagem na qual converge a dificuldade do protagonista masculino de compreender seus reais motivos e até mesmo de precisar sua real identidade, a personagem feminina de maior destaque de *Desire Machines* assume uma posição semelhante àquela que mulheres misteriosas e fatais ocupam no gótico masculino, a de

³³ O termo é aqui utilizado para expressar a incapacidade ou dificuldade de formação de julgamentos racionais com base nos dados apresentados à personagem. Os disfarces adotados por Albertina ludibriam os sentidos de Desiderio de forma tal a não ser reconhecida, dinâmica semelhante àquela relacionada às ilusões criadas pelo Doutor, que visam embaralhar a percepção do real, impossibilitando a aproximação de uma essência factível, de uma verdade.

um ‘outro’ que não pode ser compreendido pelo ‘eu’, cuja incerteza se relaciona diretamente a um senso de perigo. Como indicado por Lovecraft (1927), o maior medo seria aquele frente ao desconhecido.

No entanto, mesmo que Desiderio seja não só o protagonista do romance, mas também o narrador, sua posição não é aquela do ‘eu’ tradicional do gótico masculino. Desiderio é um *outsider*. Filho de prostituta, de etnia indígena e criado como órfão por um grupo de freiras, sua posição no país da América do Sul no qual o romance se passa³⁴ não é uma posição de privilégio. O próprio narrador traz à tona sua consciência de que a visão do Ministro da Determinação para o país não teria espaço para pessoas como ele (p. 60). Ao mesmo tempo, a relação com o ‘outro’ representado pela mulher se altera ao longo do romance, culminando em aliança com Albertina quando ambos são capturados pelos centauros e na fuga que se segue, algo que se aproximaria da forma de resolução para esse dualismo encontrado no gótico feminino. A própria conclusão do romance, que vê Desiderio assassinar Albertina, pode ser vista como uma regressão em relação a essa aliança, mas junto a isso está também o assassinato de Hoffman, negando assim não a união em si, mas sua validação no sistema patriarcal, uma negação do sistema familiar que se desenvolve em torno do casamento (cf. WILLIAMS, op.cit, p. 103) através da morte da figura paterna.

O recurso ao embate entre realidade e fantasia que constitui o conflito central de *Desire Machines* também permite que as ‘assombrações’ que “expressam, de formas variadas, a tensão entre o Simbólico e o inexprimível outro”³⁵ (p. 66) assumam uma

³⁴ A escolha desse cenário, que nunca é nomeado ao longo do romance, permite que Carter retrate, ou antes crie uma caricatura, dos regimes conservadores e ditaduras militares que proliferavam pelo continente naquele momento histórico. A retórica de combate a uma ameaça utilizada pelo Ministro da Determinação para ascender ao poder pode ser vista como um paralelo para aquelas que formaram os discursos de golpes contra regimes democráticos ao longo da Guerra Fria. Processo semelhante pode ser observado na exclusão sistemática da população indígena.

³⁵ “Express, in their various ways, the tension between the Symbolic and the inexpressible other”.

multitude de formas. Algumas delas são recursos recorrentes do gótico. O castelo de Hoffman, por exemplo, remete às estruturas arquitetônicas que prevalecem no gênero desde os escritos de Walpole e Radcliffe. É naquele espaço, que segue a fórmula dos locais antiquados de Hogle, que estão as máquinas do Doutor que difundem as ilusões que assolam todo o país. Ao mesmo tempo, Desiderio descobre um Hoffman frio e racional (CARTER, op.cit., p. 204), em total dissonância entre sua personalidade e seu discurso libertador, tão totalitário quanto o Ministro da Determinação (p. 207), seu paradoxo simbolizado no ambiente opressivo e impositivo do castelo.

De modo semelhante, o campo da sexualidade em *Desire Machines* se revela como o ambiente onde essas ‘assombrações’ recorrem de maneira mais consistente. O ato sexual entre Desiderio e a sonâmbula Mary Anne no início do romance é espelhado em Hoffman, no capítulo final, que trata sua falecida esposa como se ainda estivesse viva. Ou a visita de Desiderio e do Conde ao bordel chamado Casa do Anonimato, onde “todas [as prostitutas], sem exceção, foram além ou ficaram aquém do reino da simples humanidade”³⁶ (p. 132). Uma delas tem o rosto e a crina de uma zebra, outras têm galhos de árvore crescendo em suas cabeças e rosas nas axilas; também estão presentes mulheres-autômato, que parecem movidas a engrenagem. Um conjunto que representa não só a desumanização da mulher pelos desejos do Conde, mas também uma lista das formas que podem ser assumidas pelo ‘inquietante’, na formulação de Freud ([1919] 2010). Uma lista que também incluiria o limite entre o animado e inanimado, que seria transgredido pelo sonambulismo e pela necrofilia.

Carter, a nosso ver, utiliza também formas que talvez não sejam relacionadas às convenções do gótico de forma tão frequente. A violação de Desiderio pelos acrobatas do desejo, por exemplo, se apropria do símbolo (também citado por Freud) da parte do

³⁶ “All, without exception, passed beyond or did not enter the realm of simple humanity”.

corpo que ganha autonomia, já que os acrobatas têm a habilidade de se desmembrar e reorganizar seus corpos de forma tal que Desiderio não consegue fazer ideia de quantos indivíduos o assaltavam, mas a sua multiplicidade caleidoscópica parece intentar elevar a sensação de inquietação de forma exponencial. Algo que ocorre também no espelhamento desse evento, o estupro coletivo sofrido por Albertina quando raptada pela tribo de centauros. Embora a mistura de elementos animais e humanos nessas criaturas pareça ecoar o amálgama das prostitutas da Casa do Anonimato, os centauros não são criaturas relacionadas ao gótico, em sentido *latu*, com a mesma frequência que os vampiros ou fantasmas o são, por exemplo.

O que faz com que essas duas situações remetam à construção gótica, a nosso ver, é justamente a forma que representam a ameaça do ‘outro’ que transgride os limites do ‘eu’. E, para retomarmos a definição propriamente carteriana do gótico, seu valor de choque.

A relação de Carter com as correntes do gótico masculino e feminino, no entanto, se complica ainda mais quando observada pelo prisma da dicotomia entre sobrenatural e explicação racional. Embora o romance esteja repleto de imagens que fogem do campo do ordinário, escapando de qualquer pretensão de verossimilhança, mas, ao mesmo tempo, estabelecendo sua presença de fato na narrativa (não apenas como uma alucinação ou algo do tipo), poderíamos observar uma inclinação para o gótico masculino. No entanto, ao mesmo tempo, o romance traz também uma racionalização desses espectros. Ainda que pretendamos explorar tal aspecto de forma mais extensa no próximo capítulo, podemos notar aqui que o mecanismo inventado por Hoffman cumpre uma função análoga às explicações dos eventos aparentemente sobrenaturais presentes no gótico feminino. Através de um recurso à ficção-científica,

Carter constituiu mais uma etapa de seu gótico hermafrodita, que une elementos das duas correntes observadas por Williams.

Essa união entre o gótico masculino e feminino em Carter não se restringe, no entanto, à sua forma de acrescentar níveis de complexidade à relação entre ‘eu’ e ‘outro’ ou mesmo sua relação com o sobrenatural, mas também em sua forma de apresentar o conflito entre o princípio de realidade e o inconsciente, ao trazê-lo para o centro de sua trama.

1.2 REPRESSÃO VERSUS LIBERAÇÃO DO INCONSCIENTE

Para Williams, o “gótico é muito parecido com o inconsciente freudiano” (op.cit., p. 33). Por isso, sua análise busca aproximar os termos da narrativa gótica daqueles usados na psicanálise. Essa aproximação, que em narrativas góticas tradicionais, de *The Mysteries of Udolpho* a *Dracula*, pode ser vista como um substrato para o desenvolvimento da trama³⁷, assume uma condição ainda mais pronunciada quando movemos o nosso olhar para uma obra como *Desire Machines*.

Em sua edição estadunidense, *Desire Machines* teve seu título alterado para *The War of Dreams* (1974). Mais do que o original, esse título parece tentar ressaltar o aspecto onírico das ilusões manifestadas por Hoffman, assim como mostrar que é nesse campo que se estabelece o conflito do romance. Essa invasão de uma realidade ordinária pelos elementos ligados ao gênero maravilhoso pode ser vista como análoga ao efeito do gótico, já que “um número extraordinário de convenções do gótico, incluindo certas técnicas narrativas, tramas e personagens, implicam uma desordem nas relações entre

³⁷ Williams (op.cit) vê o romance de Radcliffe como uma versão do mito de Psique que forneceria uma alternativa ao complexo de Édipo que fundamenta a sociedade patriarcal (p. 160) ao possibilitar uma forma construtiva de relação com o ‘outro’. Já a obra de Stoker poderia ser lida justamente como uma narrativa edípica (p. 122), que essa alternativa buscava circular.

significados e significantes que são tidas como certas em nossa concepção ordinária de ‘realidade’”³⁸ (WILLIAMS, op.cit., p. 71).

Essa concepção do gótico o colocaria como um espaço de disputa do conceito de realidade, que parece ser, no nosso entender, exatamente a mesma que vemos em *Desire Machines*, ao menos no nível mais superficial de sua narrativa. Os lados dessa disputa no gótico, segundo Williams, seriam a ordem simbólica lacaniana³⁹, formada em torno do Édipo e, conseqüentemente, patriarcal, e a semiótica de Kristeva, um nível de indiferenciação pré-edípico⁴⁰. O conflito central do romance de Carter pode ser lido em linhas semelhantes. O tempo nebuloso, estágio no qual os inventos de Hoffman atingem sua potência máxima, consiste em uma condição na qual a orientação temporal e espacial se torna impossível, e todas as ilusões manifestas ao longo da narrativa podem ser lidas com um retorno daquilo que é reprimido (cf. DIMOVITZ, 2016). Em contrapartida, quando Desiderio assassina Hoffman e Albertina e destrói suas máquinas, reestabelece-se a ordem do simbólico e a confusão cognitiva do semiótico dá espaço à realidade pré-estabelecida. A ideia de que essa realidade seja patriarcal se sustenta nas duas figuras paternas do romance. Se o Édipo necessita da morte do pai – Hoffman – para se estabelecer, ele, ao mesmo tempo, valida a lei do patriarca ao viabilizar a manutenção da visão de mundo autoritária do Ministro da Determinação.

³⁸ “An extraordinary number of Gothic conventions, including certain narrative techniques, plots, and characters, imply disorder in the relations of signifiers and signifieds that are taken for granted in our ordinary conception of ‘reality.’”

³⁹ A psicanálise lacaniana se desenvolve, resumidamente, a partir de três polos de compreensão: o real, aquele plano completamente alheio à subjetividade e que resiste à tentativa de que lhe sejam atribuídos significados; seu extremo oposto, o Imaginário, que é constituído pelas capacidades subjetivas de cada indivíduo; e o simbólico, composto pelas tentativas do Imaginário de dar significado ao real, em um contexto necessariamente social, sobre o qual se fundamentam as capacidades de comunicação, valores, culturas, etc. (cf. JAMESON, 2005, p. 49).

⁴⁰ Aos três polos lacanianos citados na nota acima, Kristeva adiciona um quarto, o semiótico. Se, para Lacan, o imaginário (e, conseqüentemente, os demais polos) só pode se constituir a partir da fase espelho, Kristeva defende existência de um estado de organização lógica que o preceda. Nesse estágio, as divisões que se formariam conforme o desenvolvimento da subjetividade e de sua relação com os âmbitos sociais e materiais ainda não se verificariam, criando uma permeabilidade na capacidade de compreensão, que não conseguiria distinguir o subjetivo do objetivo e, principalmente, o ‘eu’ do ‘outro’ (cf. WILLIAMS, 1995, p. 57).

O fato de as ilusões serem representadas em *Desire Machines*, a nosso ver, de acordo com a elaboração de inquietante freudiano, conforme indicamos acima, já poderia ser visto como uma forma de relacionar sua existência ao inconsciente, mas colocá-las no contexto dessa disputa entre simbólico e semiótico faz com que tal ligação nos pareça ainda mais contundente. Mas retomemos a dinâmica onírica que a mudança de título das duas primeiras edições de *Desire Machines* deixou implícitas.

Se os sonhos podem ser vistos como uma reordenação da linguagem do simbólico a partir de uma lógica do inconsciente, eles seriam uma forma de confundir os limites entre a ‘realidade’ e o semiótico, e, portanto, funcionariam da mesma forma que o gótico (cf. WILLIAMS, op.cit., p. 70). Consequentemente, a adoção dessa forma de linguagem, muito mais do que uma qualidade onírica inerente, aproximaria *Desire Machines* da lógica dos sonhos.

É importante perceber, no entanto, que a parcela do inconsciente que vem à tona nas ilusões geradas por Hoffman é aquela ativamente reprimida por um princípio de realidade, e está diretamente ligada ao conceito de desejo. Para novamente nos focarmos nos títulos, parece ser para reforçar esse aspecto da dinâmica do romance que Carter incluiu o desejo na sua versão original. As máquinas de Hoffman não são do inconsciente, mas sim do desejo, um termo que é associado à busca por sua satisfação e, consequentemente, ao princípio do prazer em termos freudianos. A tensão entre Hoffman e o Ministro remontaria, em nossa leitura, àquela existente entre Eros e Civilização (cf. FREUD, 2010 [1920]; MARCUSE, 2006 [1955], p. 11).

Não é nenhuma dessas figuras paternas, no entanto, que melhor exprime a união entre o gótico e a libertação do desejo em *Desire Machines*. Esse papel cabe à figura do Conde, o aristocrata lituano que Desiderio encontra logo após o estabelecimento do tempo nebuloso, um libertino no molde sadiano. Movido por um solipsismo poderoso,

ele encontra na possibilidade de moldar a realidade através do desejo fornecida pela invenção de Hoffman as condições ideais para a concretização de seus apetites mais agressivos. O encontro entre Desiderio e o Conde acontece nas ruínas de uma igreja, o cenário antiquado que, aliado às feições vampírescas do aristocrata, reforça sua associação com as convenções do gótico. O Conde e seu serviçal Lafleur (Albertina disfarçada) se escondiam naquele local para despistar o duplo do Conde, um cafetão estadunidense que o estaria perseguindo pela morte de sua parceira. O que se segue são diversas formas de materialização do desejo do Conde, primeiramente no nível sexual, com sua visita à Casa do Anonimato, onde tem realizadas suas fantasias de objetificação feminina. O bordel, no entanto, é atacado, possivelmente pelo seu duplo, e o grupo novamente se coloca em rota de fuga. Buscando escapar por via marítima, o trio embarca em um navio que, por sua vez, é abordado por piratas, e aí os delírios de grandeza do Conde fazem com que seja escolhido como líder dos corsários. Finalmente, após um naufrágio levar as personagens a uma versão fantasiosa do litoral africano, o Conde finalmente tem sua pulsão de morte concretizada ao encontrar seu duplo, transmutado em líder de uma tribo de canibais. Todos os desejos do Conde, dessa forma, são libertos e realizados. No entanto, seus efeitos são sempre através da violência, até que, finalmente, resultem em sua morte, a única forma de garantir que não existam mais desejos a serem satisfeitos.

Carter, portanto, representa a libertação do desejo como algo tão perigoso e totalitário quanto a ordem rígida representada pelo Ministro da Determinação. O discurso de liberação defendido por Hoffman parece, assim, estar mais próximo do conceito de dessublimação repressiva⁴¹, que visa a libertar o desejo de forma contida,

⁴¹ O conceito, desenvolvido por Marcuse (2006 [1955]) a partir de sua releitura de Freud, se refere aos aparentes momentos de liberdade que existiriam dentro de sistemas autoritários de sociedade, funcionando como uma espécie de válvula de escape, que impede a explosão na forma de uma situação

para que o sistema de opressão possa continuar a existir. Essa condição parece indicar uma tentativa de afastamento por parte de Carter da ideia de carnavalização desenvolvida por Bakhtin (cf. DIMOVITZ, 2016), mas a relação que sua obra estabelece com esse conceito através do gótico pode se revelar um pouco mais complexa.

1.3 CARNAVALIZAÇÃO EM CONTRASTE GÓTICO

Ao longo de sua jornada, Desiderio enfrenta uma série de perigos, desde a perseguição por parte da Polícia da Determinação, que quer submetê-lo a torturas e assassiná-lo para comprovar se realmente existe, até sua captura pela tribo de centauros, fanáticos religiosos que veneram a dor e o sofrimento, passando por suas viagens junto ao Conde, uma figura que está sempre prestes a voltar seu lado ameaçador para o protagonista, além de o colocar em situações de risco. No entanto, em ao menos duas breves paradas nesse percurso, Desiderio se vê em relativa segurança: com a tribo indígena que o acolhe após fugir da polícia e com o show de variedades no qual se refugia após os índios se revelarem canibais dispostos a comê-lo para absorverem seu conhecimento da leitura e da escrita. Essas duas condições podem ser vistas como situações de carnavalização, conceito elaborado por Bakhtin em seu estudo sobre a obra de Rabelais, que se refere à representação do afloramento de um discurso alternativo àquele hegemônico em uma sociedade, em geral em um espaço ou período delimitado, como nas formas de carnaval renascentista, no qual o popular, excessivo e mesmo grotesco encontram vazão. Na abordagem de Spooner (2006), que aproxima essa ideia diretamente do gótico e de Carter, “[o carnaval] é notável pelo seu riso disruptivo, sua

revolucionária, e sendo, assim, uma forma de manutenção do *status quo*. É nesse contexto que Carter localiza a presença de tal conceito em sua obra, dialogando diretamente com a imagética do carnavalesco (cf. DIMOVITZ, 2016).

inversão de hierarquias convencionais e sua ênfase no corpo material ou grotesco”⁴² (p. 66). A crítica também observa que esse fenômeno “sempre existe em diálogo com a cultura oficial, e, dessa forma, oferece um potencial para a mudança, ainda que aceitemos que, historicamente, o carnaval possa ser institucionalizado e, por vezes, confirmar essa cultura”⁴³ (p. 67), uma posição de ambiguidade em relação às possibilidades de liberdade no carnavalesco que podemos encontrar também em Carter (cf. TONKIN, 2014, p. 221).

Ambos esses espaços de refúgio abrigam grupos de párias na sociedade representada pelo Ministro da Determinação. Os índios levam uma vida apenas tangencial à parcela hegemônica da sociedade associada à figura do Ministro. Sua língua e seus costumes os separam da elite europeizada do país (cujos símbolos de status incluem, por exemplo, a música clássica, seja no Bach do Ministro ou no Mozart de Desiderio), e se veem marginalizados por não dominarem os meios de linguagem da ordem estabelecida, como a escrita. É o fato de ser também descendente de indígenas que faz com que Desiderio seja resgatado e acolhido pelo povo que vive navegando os rios daquele país, pelo fato de identificarem nele uma parte de sua sociedade. Desiderio é adotado por uma família indígena e acaba ficando noivo de uma menina de nove anos para que assim pudesse ser assimilado à sua sociedade. No entanto, é a reemergência das suas características anteriores, na revelação de que sabe ler, que quebra a identificação com esse grupo e faz com que seja visto como uma ferramenta. O costume da comunidade ditava que o ato de autofagia faria com que esse conhecimento fosse transmitido aos índios. Fica indicado assim o caráter transitório dessa oportunidade de carnavalização, a fantasia do bom selvagem em seu modelo oriundo de Rousseau (2013

⁴² “[Carnival] is notable for its disruptive laughter, its reversal of conventional hierarchies and its emphasis on the material or grotesque body.”

⁴³ “Always exists in dialogue with official culture, and as such offers potential to change, even if we accept that, historically, sometimes Carnival can become institutionalized and function to confirm official culture.”

[1762]) e adaptado pela etnografia dos séculos XIX e XX (que consiste em intertextos recorrentemente observados em *Desire Machines*, conforme o levantamento indicado por Tonkin [2012, p. 65]), substituída pelo impulso pela assimilação na sociedade dominante, ou, ao menos, em sua lógica.

O refúgio que Desiderio encontra quando escapa desse grupo de canibais (assim como outros elementos da trama, essa também é apenas a primeira ocorrência desse tema, que será espelhado na tribo africana que canibaliza o Conde) é em espaço ainda mais fortemente relacionado à ideia de carnavalização, um show de variedades. Ali encontram abrigo indivíduos das mais diversas origens que não se encaixam nos padrões da sociedade. Pessoas com deformidades (como o Homem-crocodilo) ou deficiências físicas (o cego que fora professor de Hoffman e ficara encarregado das amostras de seus experimentos), mas, principalmente, mulheres que não se encaixariam no ideal de feminino decorrentes de uma ordem patriarcal opressiva, como a mulher barbada, Madame la Barbe, e a atiradora Mamie Buckskin, que não se deixa encaixar na posição de subserviência esperada de uma mulher pela sociedade patriarcal na qual está inserida. Nas palavras do Homem-crocodilo, no show de variedades “o *freak* é a norma”⁴⁴ (CARTER, op.cit., p. 111).

Nesse contexto, particularmente, a “diferença corporal é vista como uma causa para alegria e celebração”⁴⁵ (SPOONER, 2006, p. 66), e mesmo ampliada para aquilo que diverge do padrão também em nível cultural ou comportamental. Essa visão positiva da liminaridade é o conceito em torno do qual se molda a carnavalização. Se o gótico é marcado pelas assombrações originadas pela transgressão da fronteira, a carnavalização é sua celebração, e, quando considerados em conjunto, “uma das

⁴⁴ “‘The freak,’ he said, ‘is the norm’”.

⁴⁵ “Bodily difference is seen as a cause for joy and celebration”.

principais características do ‘gótico-carnavalesco’ é a simpatia pelo monstro”⁴⁶ (SPOONER, 2006, p. 69), sendo que entendemos aqui por monstro as próprias representações dessa confusão entre os limites do real e da fantasia.

No entanto, mesmo nesse espaço de celebração, a verdadeira assombração é a dessublimação repressiva, ali representada na figura dos acrobatas do desejo, que estupram coletivamente Desiderio enquanto, ao mesmo tempo, realizam malabarismos com partes de seus corpos, confundindo aí a relação entre ‘eu’ e ‘outro’, assim como a de indivíduo e coletivo.

É através dessas duas quebras nas situações de carnavalização experienciadas por Desiderio que o caráter positivo da liberação do desejo primeiro revela seus limites. Porém, a presença desses momentos se faz necessária para que, em comparação, as sociedades defendidas tanto pelo Ministro da Determinação quanto pelo Doutor Hoffman revelem sua artificialidade. Ambas são construtos sociais, através do controle político autoritário e de um discurso de liberdade dos desejos, respectivamente. Conforme observamos no início deste capítulo, a artificialidade é algo que remete às origens do gótico, na sua construção idealizada de um passado através daquilo que se acreditava corresponder àquele momento. A escolha de Carter pelo modo gótico, assim, vai de acordo com seu argumento de chamar a atenção para essa artificialidade, seu caráter de construção. Juntar a essa característica já marcante do gótico um elemento de carnavalização, assim como centralizar a própria dualidade gótica em sua trama, reforça ainda mais esse efeito, a nosso ver. A artificialidade, no entanto, também é um ponto central a outro gênero literário: a ficção-científica.

⁴⁶ “One of the most prominent features of the new ‘Gothic Carnavalesque’ is sympathy for the monster”.

CAPÍTULO 2: Encontrando-se no Tempo Nebuloso

As origens da ficção-científica são de difícil precisão. Ao contrário do gótico, que tem em Walpole um ponto de inflexão reconhecido de forma abrangente por sua fortuna crítica e estudiosos do gênero, ao menos no que se refere ao encontro de uma estética literária coesa, como visto acima, a ficção-científica pode ser traçada a uma miríade de obras, e cada uma dessas genealogias parece dialogar diretamente com a perspectiva teórica que se pretende dar ao gênero.

Pesquisas cujos escopos se voltam particularmente para ficção-científica em sua variante contemporânea, como a de Amis (2012), parecem dar especial destaque aos desdobramentos, durante o século XX, de conceitos elaborados nas obras de Jules Verne e H. G. Wells, classificando obras anteriores às desses autores como uma espécie de pré-história do gênero. Esse tipo de abordagem, ao nosso ver, considera que narrativas de viagens fantásticas, a sociedades constituídas de formas distintas daquelas empiricamente observáveis ou povoadas por criaturas de existência hipotética, constituiriam uma tradição distinta daquela da ficção-científica contemporânea, independentemente de quais os meios de transporte usados, a localização de tais espaços ou mesmo suas possíveis relações com ciências naturais ou humanas (nas obras de Kepler ou Fourier, por exemplo).

Uma concepção diversa pode ser encontrada nos estudos que se propõem a abordar a ficção-científica a partir de uma perspectiva da ficção utópica, como em Jameson (2005). Para esses, por mais que existam discrepâncias nas abordagens da ficção-científica moderna e suas prefigurações, estas se fazem necessárias para colocar aquelas em contexto histórico. Sendo assim, os desdobramentos do gênero no século

XX reconfigurariam aquelas obras de ficção-científica *avant la lettre* de forma a serem incluídas em sua história, na perspectiva de que “qualquer tradição é modificada reestabelecida por um novo acontecimento suficientemente significativo, sendo reinterpretada a partir desse novo ponto de vista”⁴⁷ (SUVIN, 1979, p. 14). Esse tipo de interpretação faria, por exemplo, com que a “literatura utópica” anterior ao desenvolvimento da ficção-científica contemporânea pudesse, ainda assim, ser vista como uma parcela desse gênero.

A perspectiva de Suvin, ao nosso ver, é particularmente interessante por fornecer uma visão histórica da ficção científica a partir de mudanças paradigmáticas. Assim, a *Utopia* (1516) de Morus poderia ser vista como um modelo de ficção-científica em determinado momento histórico enquanto as obras de H. G. Wells configurariam um novo paradigma para a história mais recente do gênero, sem, no entanto, que isso signifique um apagamento das formas anteriores, na medida em que “uma tradição saudável é uma textura diacrônica daquilo que Raymond Williams chamou de dominante, emergente e residual em qualquer sincronia cultural”⁴⁸ (SUVIN, op.cit, p. xiv).

No entanto, as obras de Mary Shelley, que são frequentemente consideradas como a origem do “romance científico” em língua inglesa (cf. STABLEFORD, 2003, p. 19), parecem indicar um ponto de convergência que pode ser considerado como um antecedente da ficção-científica com a qual *Desire Machines* dialogaria. Entre as obras da autora, *Frankenstein* (1818) pode ser visto como ocupando uma posição de especial destaque (cf. AMIS, op.cit.). O romance de Shelley tem como ponto fulcral um único elemento de correlações científicas, a capacidade de dar vida à matéria inanimada, cujo

⁴⁷ “Any tradition is modified and reestablished by a significantly significant new development, from whose vantage point it can be reinterpreted”.

⁴⁸ “A healthy tradition is a diachronic texture of what Raymond Williams has lately called the dominant, the emergent, and the residual in any cultural synchrony”.

funcionamento, na narrativa, é relacionado aos experimentos com eletricidade e galvanismo então praticados por cientistas como Erasmus Darwin. É a partir dessa versão extrapolada dessa gama de estudos que se configura o conflito que movimenta a trama, aquele entre criador e criatura, Frankenstein e seu monstro. Essa configuração, na qual um elemento científico é colocado como um ponto de partida, pode ser encontrado em obras subsequentes que são caracterizadas como ficção-científica, a exemplo do *Nautilus* de Verne (2012[1870]) ou a máquina do tempo de Wells (2008[1895]). Ao mesmo tempo, Frankenstein exemplifica, ao nosso ver, os requisitos para uma definição de ficção-científica propostos por Suvin, já que estão presentes

mecanismos literários de um *locus* e/ou *dramatis personae* que (1) sejam radicalmente ou ao menos significativamente distintos do tempo, espaço ou personagens empíricos da ficção ‘mimética’ ou ‘naturalista’, mas (2) ainda assim – à medida em que a ficção-científica difere de outros gêneros ‘fantásticos’ [...] sem validação empírica – sejam percebidos como não sendo impossíveis dentro das normas cognitivas da época do autor⁴⁹ (op.cit. p. viii, grifos do autor).

Elementos esses que podem ser resumidos, respectivamente, nos conceitos de estranhamento e cognição.

No entanto, *Frankenstein* também é uma obra que dialoga com a tradição gótica, podendo mesmo ser considerada por Stableford (op.cit) uma forma de antificção-científica, por sua “fórmula de uma invenção rebelde e ingrata que traz a perdição de seu criador”⁵⁰, que pode ser vista como uma ressalva gótica às atitudes iluministas acerca do valor e uso da razão.

Essa ponte entre o gótico e a ficção-científica, ao nosso ver, é algo que existe também em *Desire Machines*. Aliados aos elementos góticos que observamos no

⁴⁹ “[...] literary device of a *locus* and/or *dramatis personae* that (1) are radically or at least significantly different from the empirical times, places, and characters of ‘mimetic’ or ‘naturalist’ fiction, but (2) are nonetheless – to the extent that SF differs from other ‘fantastic’ genres [...] without empirical validation – simultaneously perceived as *not impossible* within the cognitive norms of the author’s epoch”.

⁵⁰ “Formula of an unruly and unfortunate artefact bringing about the downfall of its creator”.

capítulo anterior, um modelo análogo daquela ficção-científica encontrada em *Frankenstein* pode, tentativamente, ser delineado no romance de Carter.

Também *Desire Machines* tem um único artefato científico em torno do qual se estabelece o conflito central da trama, sendo esse papel exercido pela invenção de Hoffman, que permite a manifestação de ilusões que ameaçam o conceito de realidade empírica. Esse recurso científico-ficcional tem sua origem em conceitos como as ilusões de ótica e os modelos atômicos, representados no “átomo da irreabilidade”⁵¹ (CARTER, 1994, p. 23). Ao mesmo tempo, no entanto, que a ficção-científica carteriana estabelece diálogos com as ciências naturais, parecem-nos ainda mais numerosos aqueles existentes para com outros ramos do conhecimento, como as teorias de Deleuze e Guattari (cf. CAVALLARO, 2011, p. 55), mas, principalmente, Reich e Marcuse (cf. PUNTER, 1984, p. 211), todas elas elaborando diferentes dinâmicas para o conceito de desejo e, no caso deste último, colocando-o diretamente em relação com os princípios freudianos de prazer e realidade. Toda a jornada de Desiderio se desenrola a partir da necessidade de encontrar uma forma de lidar com a dicotomia criada por esse elemento de ficção-científica e, conseqüentemente, com os conceitos por ele representados.

Essas relações estabelecidas por Carter parecem fazer com que, por mais que as ilusões de Hoffman sejam análogas a elementos da ficção do gênero maravilhoso, sua presença na narrativa esteja mais próxima das “normas cognitivas” apontadas por Suvin do que, por exemplo, o metal antigravitacional que serviu de base para o foguete de Wells e cuja implausibilidade foi criticada por Verne (cf. AMIS, op.cit). Ao mesmo tempo, as formas assumidas por essas miragens as colocam firmemente no campo do estranhamento, já que centauros, duplos e híbridos entre humanos e máquinas

⁵¹ “Unreality atom”.

escapariam ao escopo empírico da ficção ‘mimética’, aquela que busca apresentar uma realidade condizente com o mundo real.

No entanto, ao nosso ver, também está presente em *Desire Machines* uma relação com a tradição da ficção-científica em sua vertente utópica. Se as ilusões são o ponto de conflito, em cada um dos lados do cabo de guerra estabelecidos por essa condição está uma proposta que, aos olhos de seus representantes no romance, pode ser lida como utópica. Tanto a sociedade totalmente controlada e fundamentada no princípio de realidade, defendida pelo Ministro da Determinação, quanto aquela fundamentada na “dessublimação repressiva” (cf. DIMOVITZ, 2016) do inconsciente são visões que partem de um princípio organizador para imaginar a existência coletiva. Mais do que isso, ambas essas versões são tidas, por seus defensores, como fundamentalmente melhores que aquelas às quais se opõem. Mas essas utopias são postas em xeque pelas ressalvas feitas por Desiderio aos dois regimes, assim como pelas falhas estruturais neles presentes e que Carter ressalta na construção de sua narrativa.

As subseções neste capítulo irão buscar, portanto, contextualizar as relações do desejo com a ficção-científica e analisar a complexa relação que Carter estabelece com o subgênero da ficção utópica (e, como veremos, seus desdobramentos em antiutopias e distopias), respectivamente.

2.1. RACIONALIZAÇÃO DO *WISH FULFILLMENT* NA FICÇÃO-CIENTÍFICA

Quando narra sua captura pelos centauros, Desiderio lembra que “[Albertina] me contou que, de acordo com a teoria de seu pai, todos os sujeitos e objetos que havíamos encontrado na vaga gramática do Tempo Nebuloso derivavam de uma fonte comum –

meus desejos; ou os dela; ou do Conde”⁵² (CARTER, 1994, p. 186). Logo em seguida, Desiderio relaciona esse pensamento à obra de Freud (1999[1900]), em um dos escassos exemplos nos quais uma referência no romance de Carter vem acompanhada de uma atribuição direta.

Foi em *The Interpretation of Dreams*⁵³, a obra citada por Desiderio, que Freud desenvolveu a ideia de que os impulsos inconscientes não podem ser destruídos, mas apenas reprimidos, e que sua existência seria reordenada nos sonhos para serem conciliados com sua repressão (uma pré-figuração do conflito entre Princípio do Prazer e Princípio da Realidade), o conceito chamado de *realização do desejo* [em inglês, *wish fulfillment*].

Essa correlação direta entre as manifestações no Tempo Nebuloso e os desejos é feita através do discurso elaborado por Hoffman para racionalizar sua invenção, cuja aceitação de forma acrítica, para Rapucci (2017, p. 108), pode ser perigosa, por poder reforçar opiniões patriarcais e misóginas. No entanto, o aspecto de *wish fulfillment* que as ilusões podem assumir está presente de forma mais sutil em outros momentos do romance, como aquele no qual Albertina, disfarçada de embaixador do Doutor, tenta subornar o Ministro da Determinação lhe oferecendo, entre outras coisas, Bach como capelão. Exemplos como esses reforçam uma possível leitura que relaciona o *wish fulfillment* com o elemento oriundo da ficção-científica, presente também no título da obra, ou seja, as máquinas de desejo do Doutor Hoffman.

A relação entre *wish fulfillment* e ficção-científica, portanto, pode se revelar como uma análise que enriqueça o entendimento de sua presença em *Desire Machines*.

⁵² “[Albertina] told me that, according to her father’s theory, all the subjects and objects we had encountered in the loose grammar of Nebulous Time were derived from a similar source – my desires; or hers; or the Count’s.”

⁵³ O romance menciona diretamente a edição em inglês de *Die Traumdeutung* (1900), e, por isso, mantivemos tal referência.

No entanto, o *wish fulfillment* não é suficiente para caracterizar uma obra como sendo parte da ficção-científica, já que outros gêneros literários também dialogam com tal conceito. Por ser um gênero que também se distancia de uma intenção de representar a realidade tal qual é, assim como por ter se popularizado em periódicos do início do século XX (chegando mesmo a compartilhar autores, como C. S. Lewis), são recorrentes os estudos (JAMESON, op.cit, p. 57-71; SUVIN, op.cit, p. 8-9) que colocam a ficção-científica ao lado da fantasia. A definição deste termo, entretanto, é ainda mais disputada do que a daquele. Amis (2012), por exemplo, relaciona a fantasia a uma vertente literária semelhante àquela encontrada na ficção de H. P. Lovecraft, e que, ao nosso ver, melhor se encaixaria nas definições de *weird*⁵⁴ ou mesmo de insólito, segundo a concepção de Roas (2013), crítico que busca ampliar a visão do fantástico presente em Todorov (op.cit), mas atrelando o gênero a uma noção de medo. Tal relação, por sua vez, remete, ainda, a Lovecraft (2012 [1927]), que não só exprimia tal tendência em seus textos teóricos, mas a tinha como fundamento de sua prosa ficcional.

Algo que todas as abordagens do termo *fantasia* enquanto gênero literário parecem assumir de forma comum, no entanto, é seu pertencimento ao campo que Todorov classificou como maravilhoso (2012, p. 59-63). A fantasia sempre está em um mundo no qual as regras daquilo que pode existir ou não são, a princípio, diferentes daquilo que é empiricamente comprovável, sejam essas regras conhecidas pelas personagens ou não⁵⁵. Tal diferenciação não é suficiente para separar a fantasia da ficção-científica, que também faria parte do maravilhoso, nas subcategorias de instrumental, aquele que se diferencia da realidade por apenas um aparato cuja existência não é concreta, a exemplo de *A Invenção de Morel* (1940), ou científico, do qual fariam parte narrativas cuja explicação racional dependeria de especulações não

⁵⁴ Cf. nota de rodapé nº 11.

⁵⁵ Em obras como *The Hobbit* (1937) e *Neverwhere* (2001), respectivamente.

condizentes com o estágio da ciência deles contemporânea, como em *20.000 Léguas Submarinas* [1870], segundo a definição de Todorov (op.cit, p. 62-63). Afinal, ainda que uma ficção-científica reduza suas características de estranhamento a um único elemento, ou, para seguir a definição de Suvin (op.cit., p. 63-64), um *novum*⁵⁶, este configuraria uma realidade já diversa da objetiva, tal qual a conhecemos. Essa diferença, portanto, precisa estar em algum outro aspecto.

Para Jameson (2007, p. 58. Grifos do autor), os dois elementos que “servem de *differentiae specifica* para [a fantasia são] a organização em torno de um binário ético de bem e mal, e o papel fundamental que atribui à magia”⁵⁷. Considerando que, em nosso contexto, estamos partindo dessa definição para afastar *Desire Machines* do âmbito da fantasia e aproximá-lo da ficção-científica, o primeiro dos elementos enumerados por Jameson nos parece fornecer um motivo de pausa. Afinal de contas, a narrativa, conforme observamos, está estruturada em torno de um binarismo que pode, a princípio, ser lido em tal nível ético.

Se, de um lado, encontramos a campanha do Ministro da Determinação em prol da sua concepção de realidade e, do outro, o Doutor Hoffman e seu exército de ilusões que advogam pela libertação do inconsciente, *Desire Machines* parece permitir ser lido na chave de uma alegoria maniqueísta (cf. MIKKONEN, 1998, p. 181). No entanto, esse paralelo se torna mais confuso quando chegamos ao ponto de atribuição de valores que seria necessário para estabelecê-lo. No nível do narrador, ambos os polos de tal alegoria são vistos como insatisfatórios. Desiderio não é favorável à sociedade proposta pelo Ministro, já que não é uma crença nessa alternativa que o faz aceitar a missão de buscar o Doutor, mas sim sua fascinação por Albertina. De modo semelhante, ao

⁵⁶ Mendlesohn define o *novum* como “o pensamento experimental, o ‘e se’, [...] crucial a toda ficção-científica” [The thought experiment, the ‘what if?’ [...] crucial to all sf] (MENDLESOHN, 2003, p. 4).

⁵⁷ “[...] serve as *differentiae specifica* for this genre, namely the organization of fantasy around the ethical binary of good and evil, and the fundamental role it assigns to magic”.

perceber que Hoffman oferecia um totalitarismo paralelo àquele já existente, Desiderio põe um fim às investidas do Doutor. Também no nível estrutural, quando consideramos a montagem da trama, os defeitos (e perigos) de ambos os lados vêm à tona. No caso do Ministro, na forma da Polícia da Determinação, que prende e tortura Desiderio, e, no caso do Tempo Nebuloso do Doutor, no espaço que fornece ao desenvolvimento de figuras opressivas como o Conde ou os centauros, que novamente capturam Desiderio e estupram Albertina. Parece-nos apropriado dizer, portanto, que esse binarismo é problematizado pelo romance.

Mas nos voltemos agora ao segundo elemento apresentado por Jameson, o papel central da magia. Sua presença pode indicar que a “fantasia continua genericamente associada à natureza e o organismo” (JAMESON, op.cit, p. 64), em um movimento que nos parece caracterizar o oposto do *novum* e, ao mesmo tempo, um impulso ainda mais forte para o *wish fulfillment*. A existência de magia, seja de forma a abranger diversos aspectos da sociedade ou enquanto elemento exótico, consiste em adicionar capacidades àquilo que é pertinente ao reino do natural, cujo controle pode se dar por uma tendência biológica ou intelectual, como na saga *Harry Potter*, ou por um recurso a um sobrenatural mitológico, como representações de bruxaria que bebam na fonte de representações religiosas dessa ideia, a exemplo de como Alejo Carpentier se utiliza de crenças caribenhas em *O Reino deste Mundo* (1985). Em ambos os casos, no entanto, o que se revela é apenas uma realidade cujas regras são inerentemente distintas, mesmo que essa diferença não seja a princípio explícita. O ideal de *novum*, por outro lado, exige um estado de partida que seja distinto daquele de chegada, no sentido de que um elemento que antes não ocorria no mundo da narrativa passa a existir. Ainda que *Desire Machines* nos apresente esse *novum in media res*, com a investida das ilusões de

Hoffman já em curso, seu surgimento foi um fator novo no mundo de Desiderio, que relata seu início através de *flashbacks*.

A magia nos parece um *wish fulfillment* em sua forma mais direta. Ela desfaz o conflito entre Princípio do Prazer e Princípio da Realidade de forma análoga àquela do inconsciente, e desse elemento vem sua forma de estranhamento. Já a ficção-científica busca resolver essa dicotomia “reforçando os componentes de uma situação essencialmente histórica, em vez de servir de veículo para fantasias de poder”⁵⁸ (p. 59). Essa distinção faria com que a ficção-científica fosse “uma estrutura formal determinada por conceitos do modo de produção, e não aqueles da religião”⁵⁹ (p. 58). No contexto de *Desire Machines*, a invenção de Hoffman se dá em determinado momento histórico, e coloca em movimento respostas que são também da mesma natureza. Sua invenção não é vista como a revelação de uma faceta da natureza que sempre existiu, mas antes um fator a ser considerado pelas relações que estabelece com a política daquele país, a sua diversidade social e, principalmente, a ordem patriarcal que observamos anteriormente em nossa dissertação em nossa análise da presença do gótico no romance.

Essa tendência a trazer à tona a historicidade das coisas (e, principalmente, das formas sociais), faz com que a ficção-científica esteja em posição diametricamente oposta àquela do mito, que “considera as relações humanas como fixas e determinadas sobrenaturalmente”⁶⁰ (cf. SUVIN, op.cit, p. 7). Essa posição da ficção-científica nos

⁵⁸ “[...] reinforce components of an essentially historical situation, rather than serving as vehicles for the fantasies of power”.

⁵⁹ “A formal framework determined by concepts of the mode of production rather than those of religion”.

⁶⁰ “[the myth] conceives human relations as fixed and supernaturally determined”.

parece ressonar com o projeto literário de Carter, que além de uma socialista engajada, afirmou estar “no negócio da desmistificação”⁶¹ (CARTER, 1998, s.p.).

Também devido a essa tendência, a ficção-científica é vista por autores como Jameson ou Suvin como guardando uma relação especialmente forte com a ficção utópica (cf. CSICSERY-RONAY, 2003, p.119), que pode ser vista como tendo sido englobada em um subgênero da ficção-científica, como visto acima. No entanto, a relação que Carter estabelece com essa tradição amplia o escopo de nossa pesquisa ao coloca-la em diálogo com os conceitos de antiutopia e mesmo distopia. Buscaremos analisar essas relações na próxima sessão deste capítulo.

2.2. DISTOPIA ENQUANTO COLISÃO DE UTOPIAS

A existência de um gênero (ou subgênero) de literatura utópica remete, diretamente, àquela obra da qual herdou seu nome, a *Utopia*, de Thomas More. Escrita em neolatim pelo humanista inglês e publicada originalmente em 1516, a narrativa em duas partes apresenta um simpósio entre intelectuais no qual um deles detalha a existência de uma nação no novo mundo. A primeira parte nos apresentaria a narrativa de enquadramento, assim como às personagens envolvidas e suas posições, tendo uma inclinação particular para o debate que estabeleceriam acerca da situação sócio-política europeia naquele momento. Já a segunda, mais longa, nos apresenta um relato de viagem à nação de Utopia, com descrições minuciosas de diversos aspectos de sua cultura, estruturas sociais e história.

Tal descrição poderia colocar Utopia como um dos membros de um rol de narrativas que descrevem terras distantes, sejam de origens folclóricas, que sustentavam

⁶¹ “I’m in the demythologising business”.

as ideias de Paraísos Terrestres⁶², ou de relatos de viagem anteriores, tanto ficcionais quanto baseados em experiências verdadeiras. Partindo dessa breve descrição, no entanto, já podemos verificar os elementos associados por Suvin com a ficção-científica: a própria nação de Utopia seria o *novum*, o elemento causador de estranhamento, enquanto a descoberta de sociedades completamente distintas daquelas existentes na Europa estava certamente dentro do campo de possibilidades durante a época das grandes navegações. Se o fato de ser uma obra de ficção afasta *Utopia* daqueles relatos de viagem que então abundavam, o seu recurso por evitar o *wish fulfillment* da fantasia⁶³ faz com que se destaque também do gênero das viagens fantásticas. Mais do que isso, “More [...] rejeita o posicionamento fora da história [dos Paraísos Terrestres] e dá o primeiro passo em direção a instituir na ilha alternativa um tempo histórico, ao invés de magicamente suspenso”⁶⁴ (SUVIN, op. cit, p. 93).

Diante desses elementos, podemos considerar que, com o surgimento da ficção-científica moderna, o tipo de narrativa criado por More passa a fazer parte de uma tessitura que engloba também outras formas de produções literárias com os quais compartilhe certos elementos em comum. Para Suvin (p. 95), as utopias são “o subgênero sociopolítico da ficção-científica”⁶⁵, para as quais More teria fornecido o modelo original.

Com essa definição em mente, podemos nos reaproximar de *Desire Machines*. Como demonstramos acima, entre os diálogos estabelecidos no romance estão aqueles que desenvolvem relações com as ciências humanas. Ainda que a invenção do Doutor

⁶² A exemplo da Terra da Cocanha, com sua abundância de alimentos, as Ilhas Abençoadas da mitologia irlandesa, Ys e Lyonesse, ou mesmo de origens bíblicas, como a terra prometida e suas fontes de leite e mel.

⁶³ Na nação de Utopia não existe magia ou criaturas mitológicas que justifiquem suas condições.

⁶⁴ “More was well aware of such subgenres as the Earthly Paradise, but he rejected their location outside history and took at least the first major step toward instituting in the alternative island a historical rather than a magically arrested time”.

⁶⁵ “Utopias [...] are the *sociopolitical subgenre of SF*” (grifos do autor).

Hoffman seja uma de marcado viés tecnológico, podendo remeter às ilusões criadas por sistemas de hologramas ou simulações de realidades virtuais (dois temas que são frequentemente abordados da ficção-científica apenas a partir dos anos 1980), as características que são trazidas à tona por tal *novum* costumam ser estudadas em disciplinas na área das humanidades. Entre essas estão a exclusão e exploração de determinadas parcelas da população (indígenas e mulheres em particular), as funções sociais da imaginação e do desejo, mas, principalmente, o funcionamento de estruturas sociais totalizantes, seja através de um regime autoritário ou da dessublimação repressiva de uma ordem de excesso constante.

Dentre a produção acadêmica recente sobre a obra de Carter, um estudo a se voltar para esses aspectos da obra da autora é o feito por Tonkin (2015). Apesar de identificar na produção carteriana uma inclinação para as distopias que só viria a se estabelecer entre outras escritoras feministas a partir dos anos 1980 (enquanto as contemporâneas de Carter pareciam se ater às utopias de forma mais próxima), a crítica ainda assim observa uma tendência utópica que perpassa a obra de Carter. Uma parte considerável desse impulso utópico está, para Tonkin, no próprio ato de escrita (op.cit, p. 233). Embora analisar a práxis literária propriamente dita da autora escape ao escopo pretendido para a presente pesquisa, os mecanismos críticos utilizados por Tonkin podem nos ser vantajosos em uma análise da complexa relação com o impulso utópico presente em *Desire Machines*.

O primeiro desses é a identificação de dois tipos distintos de formas de pensar e buscar a materialização de uma utopia. Uma dessas é a criação de esquemas. O impulso utópico dá origem a uma série de prescrições, recomendações e modelos de como uma sociedade deve ser estruturada. Até certa medida, a obra seminal de More se enquadraria nesse ramo, pois, apesar de se utilizar de um quadro ficcional, faz uma

descrição das características da sociedade imaginária. Esse tipo de utopia não elimina a possibilidade de ambiguidades, mas essas são restritas por um escopo muito delimitado, daquilo que é positivamente apresentado no esquema.

Alternativamente, o impulso utópico pode assumir a forma de iconoclasmo, que "sonha uma sociedade melhor sem, no entanto, 'dar suas medidas precisas'"⁶⁶ (p. 224). Essa forma de utopianismo rejeitaria um planejamento ou ditames organizadores, mas antes se manifestaria através de atitudes incrementais, com uma tendência a se afastar de modelos ascéticos e privilegiar uma associação da utopia com o prazer. De fato, essa forma de impulso parece ir ao encontro do que Jameson busca definir quando diz que

o desejo chamado Utopia deve ser concreto e constante, sem ser derrotista ou incapacitante; pode ser melhor, portanto, seguir um paradigma estético e assegurar que não apenas a produção de contradições irreconciliáveis é o processo fundamental, mas que devemos imaginar alguma forma de gratificação inerente nesse confronto com o pessimismo e o impossível⁶⁷ (JAMESON, 2005, p. 84).

Tal possibilidade de um impulso utópico em constante construção e reavaliação, que nunca atinge um estágio final, mas sempre parte de uma situação histórica para questionar e imaginar possibilidades é aquela que Tonkin julga estar presente na prosa de Carter. A crítica identifica essa tendência com a metáfora recorrente na obra carteriana do "viajar esperançoso"⁶⁸ (TONKIN, 2015, p. 2019), que valorizaria a jornada e suas etapas mais do que um possível resultado final. Embora essa citação específica não esteja presente em *Desire Machines*, uma correlação pode ser traçada. A busca de Desiderio por Albertina, a real motivação de suas peripécias, é uma viagem movida pela esperança que, ao se concluir, revela uma realidade que não poderia se equiparar às expectativas e sonhos do viajante.

⁶⁶ "Iconoclastic utopianism dreams of a superior society without giving 'its precise measurements'".

⁶⁷ "The desire called Utopia must be concrete and ongoing, without being defeatist or incapacitating; it might therefore be better to follow an aesthetic paradigm and to assert that not only the production of the unresolvable contradiction is the fundamental process, but that we must imagine some form of gratification inherent in this very confrontation with pessimism and the impossible."

⁶⁸ "Travel hopefully".

No entanto, a relação com essa manifestação do impulso utópico também pode ser feita com outra figura do romance: o Doutor Hoffman. O fascínio que o Doutor tem pelo moto perpétuo, um dos temas recorrentes de suas ilusões, pode ser visto como uma versão deturpada ou caricatural do impulso constante necessário para alimentar o utopismo iconoclasta. Algo semelhante parece estar presente em seu discurso que valoriza uma liberdade absoluta, a quebra todos os modelos de sociedade estáticos até então imaginados, substituídos por uma condição permanente de luxúria e sensualidade, versões extremadas do prazer utópico.

Novamente, a dualidade presente entre Hoffman e o Ministro da Determinação nos proporciona uma possibilidade de leitura, já que o burocrata que toma poder de forma reativa às investidas do Doutor apresenta um impulso utópico totalmente distinto. O discurso do Ministro está centrado na conformidade a um plano, aquele percebido pela personagem como condizente com a verdadeira realidade. Os métodos encontrados para combater as ilusões que assolam seu país são aqueles relacionados a seguir fielmente métodos e códigos de conduta precisos, com prescrições diretas sobre o que seria possível ou não:

ele acreditava que a cidade – que considerava um microcosmo do universo – continha um número limitado de objetos e de combinações possíveis entre eles e, portanto, uma lista poderia ser feita com todas as distintas formas logicamente viáveis. Essas poderiam ser contadas, organizadas em um *esquema de conceitos*⁶⁹ (CARTER, 1994, p. 24. Grifos meus).

Tal esquema, assim como as invenções científicas do Doutor Hoffman, indicam o trabalho de dois utopistas que buscam inscrever suas visões e seus impulsos na sociedade em que vivem. No entanto, esses dois projetos são apresentados de forma problematizada. Em um nível superficial, essas duas propostas incorrem nos perigos

⁶⁹ “He believed that the city – which he took as a microcosm of the universe – contained a finite set of objects and a finite set of their combinations and therefore a list could be made of all possible distinct forms which were logically viable. These could be counted, organized into a conceptual framework”.

(novamente duais) que Jameson observa como recorrentes nos projetos utópicos. O modelo estático da sociedade defendida pelo Ministro da Determinação inculca o tédio do medo. Combatendo a criatividade e toda forma de imaginação, limitando toda forma de expressão espontânea, a natureza humana seria reduzida a uma situação na qual sequer poderia produzir arte (cf. JAMESON, 2005, p. 184). As “utopias do excesso”⁷⁰ (idem, p. 185), no entanto, não estariam em uma situação melhor, afinal o deleite constante também cria uma estrutura ahistórica, na qual nada acontece além do que gera prazer, que perde seu valor por falta de contraste. O projeto pretendido por Hoffman se enquadraria justamente nesse plano de uma constante satisfação dos desejos sensuais; seu símbolo é a “jaula” projetada para receber Desiderio e Albertina, em um processo constante de cópula, do qual não poderiam se libertar. Ao relembrar os outros casais aprisionados desta forma por Hoffman, Desiderio descreve “peregrinos petrificados, paralelas entrelaçadas, ícones do moto perpétuo, eles não conheciam nada além do progresso de sua jornada estática para uma desejada aniquilação mútua”⁷¹ (CARTER, 1994, p. 25).

No entanto, as duas distintas manifestações de impulsos utópicos contidas no romance de Carter também são problematizadas em outros aspectos. Além dos medos tradicionalmente suscitados pelas utopias (cf. JAMESON, op.cit), o caráter autoritário e totalizante dos projetos do Ministro da Determinação e do Doutor Hoffman também são uma das críticas mais contundentes. Seja através de uma polícia política como a polícia da determinação, no caso do Ministro, ou com os perigos fantásticos imaginados pelo Doutor, as duas alternativas não permitem a existência daqueles que não se conformam a suas regras. Mais do que isso, ambas as estruturas são marcadamente patriarcais, tendo

⁷⁰ “Utopias of excess”.

⁷¹ “Petrified pilgrims, locked parallels, icons of perpetual motion, they knew nothing but the progress of their static journey towards willed, mutual annihilation”.

em suas lideranças dois homens que estabelecem relações paternalistas no romance, e relegando às personagens femininas posições subjugadas.

Na sociedade representada pelo Ministro, o papel das mulheres é contido por um estado de observação e propriedade quase vitorianos, como representado na relação que Mary Anne tem com sua governanta: a jovem é controlada, coibida e, finalmente, assassinada pela mulher que representa a conformação às regras. Por outro lado, nas sociedades formadas pelas ilusões do Doutor, como por exemplo a de centauros, as mulheres se encontram em uma posição igualmente precária, reduzidas a receptáculos de dor e objetos do desejo masculino.

Nos dois casos, no entanto, existem exceções. Na sociedade do Ministro, as mulheres conseguem escapar ao seu controle ao se manterem nas margens, como podemos observar na maior liberdade exercida pelas mulheres do povo do rio ou entre as que decidem se juntar ao circo. Essa vantagem, no entanto, é comprada com o alto custo de não terem acesso a marcadores de estabilidade social como uma educação formal ou residência fixa, no caso das indígenas, ou com a profunda solidão experimentada por Madame la Barbe. Quanto ao campo de Hoffman, uma certa autonomia pode ser conseguida, paradoxalmente, pelo fervor revolucionário. Albertina acredita cegamente nos objetivos de seu pai e, por isso, tem liberdade para mudar a própria forma, transitar por ilusões e ser a chefe de suas forças militares. O que não muda, no entanto, que o plano final do Doutor para ela seja a prisão através da sua transformação em um objeto puramente sexual, juntamente a Desiderio.

Mediante tais observações, o próprio uso do termo utopia para analisar esses cenários – e, conseqüentemente, o romance no qual se inserem – requer uma problematização. Apesar de os impulsos das personagens serem apresentados de acordo com um padrão daqueles inerentemente utópicos, seu efeito é totalmente diverso. A

rejeição de visões utópicas esquemáticas em favor de um processo contínuo de busca são características fundamentais de uma proposta que poderia ser identificado com as antiutopias (cf. EDWARD, 2003).

Uma leitura feita a partir desse conceito pode colocar os planos utópicos do Ministro e de Hoffman como subversões da forma utópica tradicional que se voltam para demonstrar sua insustentabilidade ou, ao menos, como os regimes utópicos podem ser opressivos e problemáticos, a despeito de serem feitos a partir de ideias daquilo que seriam sociedades perfeitas (ou mesmo *por* serem assim moldadas). Tal leitura vai ao encontro da caracterização feita por Tonkin (2015), o que, no entanto, enquadraria a obra carteriana em uma condição paradoxal, ao mesmo tempo representando um impulso utópico iconoclasta, mas o fazendo através de representações marcadamente antiutópicas.

Mais do que isso, a coexistência de dois impulsos utópicos diametralmente opostos em *Desire Machines* cria uma situação narrativa que vai além de simplesmente evidenciar as contradições e defeitos de ambos os projetos, mas cria um conflito de proporções cataclísmicas que poderia muito bem ser considerado uma distopia. As definições desse termo, no entanto, são mais imprecisas. Para Jameson (2005, p. 188), ele descreve as convulsões pós-apocalípticas que poderiam ser enfrentadas pelo nosso mundo. O termo, portanto, se referiria a sociedades que foram afetadas por desastres como um inverno nuclear, bruscas alterações climáticas, pandemias e situações semelhantemente catastróficas. Até certo ponto, essa visão é compreensível dentro do projeto teórico de Jameson, pois, para ele, a forma que as relações capitalistas permeiam os diversos âmbitos da sociedade real contemporânea já constituiria uma “totalidade

negativa que representa o oposto dialético da utopia”⁷² (CSICSERY-RONAY, 2003). No entanto, tal perspectiva pode revelar um excessivo afunilamento do uso da categoria de distopia.

Alternativamente, na definição de Edward (2003), a distopia seria uma versão em negativo da utopia. Em ambos os casos, “o governo das pessoas é substituído pela administração de coisas”,⁷³ o que revelaria uma tendência dupla de ignorar os elementos de subjetividade e reduzir os parâmetros de existência humana a padrões materialmente delimitados, como os esquemas comportamentais e arquiteturas com funções sociais práticas das utopias e as organizações sociais tribais⁷⁴ e uma economia fundamentada na extrema escassez no caso das distopias. Observamos, portanto, que, se a definição de Jameson é demasiado restritiva, a de Edward é ampla a ponto de não propiciar um maior avanço analítico em tal direção.

Com base nessas definições, nos parece cabível observar o conflito entre o Doutor Hoffman e o Ministro da Determinação como um acontecimento cataclísmico que lança o país ficcional em que se desenvolve a trama em uma condição de distopia exatamente por sua coexistência. O acontecimento marcante, nesse processo histórico, sendo o desenvolvimento do *novum* por Hoffman e suas pretensões revolucionárias. Caso o romance abordasse uma sociedade totalmente dominada por Hoffman, ou pelo seu rival, nos manteríamos no âmbito da antiutopia, sendo a guerra entre essas facções o elemento que desencadeia de fato o caos distópico.

No entanto, tal categorização só nos fornece uma parcela da dinâmica tal qual apresentada. Tomar os projetos utópicos como um ponto de partida sobre os quais se

⁷² “Negative totality, which [...] stand as the dialectical opposite of utopia”.

⁷³ “The government of people has been replaced by the administration of things”.

⁷⁴ Embora presente em *Desire Machines*, Carter aborda essa perspectiva mais profundamente em outros romances, como *Heroes & Villains* e *The Passion of New Eve*.

colocam problematizações e subversões de origem antiutópicas para, enfim, chegar ao nível de perceber o quão distópica é tal configuração de valores e conflitos, nos parece um percurso que adentra mais profundamente a complexidade das relações estabelecidas em *Desire Machines*, assim como a dinâmica das particularidades utópicas do projeto literário que Carter expressou ao longo de sua obra.

É no sentido de equilibrar tais considerações com aquelas elaboradas no primeiro capítulo deste trabalho que o próximo capítulo se voltará para as intersecções entre o gótico e a ficção-científica em *Desire Machines*, e, em especial, para como essas duas abordagens muito distintas podem ser lidas como complementos necessários para o desenvolvimento de um discurso complexo, porém coeso.

Capítulo 3: As acrobacias do desejo

Os dois capítulos anteriores se voltaram para a trama, as personagens e as alegorias presentes em *Desire Machines* sob as óticas, respectivamente, do gótico e da ficção-científica. Tais abordagens nos parecem leituras possíveis do romance, que o colocam no contexto maior dessas duas tradições literárias ao mesmo tempo em que respeitam seus elementos centrais, e que abarcam uma parcela compreensiva das relações formais e temáticas, assim como a interdependência desses fatores. Acreditamos, portanto, que leituras de *Desire Machines* enquanto romance podem ser feitas tanto a partir de uma perspectiva do gótico quanto da ficção-científica.

Essa convicção, no entanto, não busca restringir as possibilidades de estudo do romance a essas duas abordagens, mas antes agregar a estudos anteriores que se aproximaram da obra a partir de óticas tão distintas quanto aquelas dos contos de fada (MIKKONEN, 1998), do surrealismo (DIMOVITZ, 2016) e do realismo mágico (NOSHI, 2012). Apesar das contribuições que podem ser oriundas de se situar *Desire Machines* nos campos do gótico e da ficção-científica, essas análises, tomadas individualmente, podem nos fornecer apenas uma quantidade bastante limitada de novas interpretações.

Estudar um romance complexo como *Desire Machines* a partir de apenas uma dessas perspectivas – e aqui tal palavra se revela duplamente cabível – se apresenta como um ato ciclópico. A visão, quando realizada a partir de apenas um olho, nos revela uma imagem em duas dimensões, sem profundidade. É apenas através do trabalho conjunto dos dois globos oculares que conseguimos, de maneira mais eficiente, observar no espaço ao nosso redor todas as suas coordenadas, assim como a real complexidade das relações entre os corpos em três dimensões. Com essa imagem em mente, ler *Desire*

Machines em perspectivas únicas, como feito nos dois primeiros capítulos do presente trabalho, nos revelaria apenas uma visão superficial das relações estabelecidas pela obra.

O presente capítulo busca, portanto, se utilizar dos que o precederam como a dois olhos, para, através deles, poder alcançar uma visão mais profunda de *Desire Machines* como um todo. De tal forma, almejaremos observar tanto os pontos nos quais os elementos de gótico e da ficção-científica parecem convergir quanto aqueles nos quais divergem. Com isso, é possível que vislumbremos melhor em que medida esses dois gêneros ficcionais contribuem para a formação de um romance coeso.

Contudo, não podemos ignorar, no presente momento, a posição de *Desire Machines* dentro da própria produção literária carteriana. Para Rapucci (2017, p. 108), o romance é uma denúncia por Carter dos abusos sofridos pelas mulheres, feito em uma chave que parece ser aquela pela qual a autora compreendia o gótico, a do choque. Para a crítica, essa seria apenas a primeira metade de uma dupla de romances especulativos, sendo que *The Passion of New Eve* (1982[1977]), o romance seguinte de Carter, buscaria “compensar as degradações sofridas pelas mulheres” (RAPUCCI, idem) em *Desire Machines*.

De modo semelhante, também Dimovitz (2016) vê *Desire Machines* como uma primeira interação de uma série mais longa projetada por Carter. Tomando por base as intenções da autora sobre aquilo que deveria formar a trilogia *The Manifesto for Year One*, Dimovitz argumenta “que *The Passion of New Eve* funciona, estruturalmente,

como a antítese para a tese de *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, que Carter busca sintetizar em *Nights at the Circus*”⁷⁵.

Tais abordagens vão ao encontro da visão expressa na introdução do presente trabalho acerca do papel de divisor de águas que *Desire Machines* representa na obra carteriana. Os elementos que caracterizaram sua produção dos anos 1960 ainda se encontram presentes, particularmente em seus recursos ao gótico, enquanto, ao mesmo tempo, representa um pontapé inicial para as concepções de feminismo e as considerações acerca da possibilidade de protagonismo político e social feminino, assim para a experimentação com a hibridização de gêneros narrativos, fatores que serão partes constitutivas marcantes da sua obra tardia. Parece-nos, no entanto, que as análises do romance tendem a destacar de forma mais marcante o primeiro elemento do conjunto, em detrimento de sua contraparte.

O maior peso que parece ser conferido aos temas presentes já em obras anteriores de Carter pode se relacionar aos elementos do gótico masculino que constituem *Desire Machines*. Como as personagens femininas no romance constantemente são alvos de violência, e mesmo aquelas a quem são conferidas maior liberdade podem exercê-la apenas nos interstícios sociais caracterizados pela carnavalização, poderíamos estar diante de uma reafirmação da dualidade presente no gótico masculino pela qual a mulher representaria o objeto da violência do homem por sua própria característica de alteridade. No gótico masculino, a mulher é o alvo da violência por representar aquilo que foge à lógica do homem. Ela pode ser considerada uma entidade mística, fora do alcance da compreensão através da razão, ou o símbolo de forças que negam as regras da ordem estabelecida, colocando em risco uma idealização

⁷⁵ “I argue that *The Passion of New Eve* structurally functions as the antithesis to *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*’s thesis, which Carter attempts to unify in *Nights at the Circus*”.

de moralidade ou mesmo a constituição física dos homens. Nessa corrente do gótico, portanto, a destruição ou controle da mulher (e de todos os elementos que estejam do lado “feminino” de qualquer dualidade) são as formas de estabelecimento e manutenção da ordem patriarcal. “O fato de que essas mulheres não vislumbram qualquer possibilidade de crescimento ou libertação” (RAPUCCI, 2017, p. 95) nos parece absolutamente consistente com essa visão, assim como com a análise de como Carter elabora as questões de gênero e sua forma pessoal de feminismo ao longo de toda sua obra.

No entanto, como observado por Punter (1984, p. 209), é apenas em *The Passion of New Eve* que Carter passará a tratar a sexualidade como uma experiência marcada pela diferença de gênero. É a partir de tal visão que Bonca (1994, p. 5) afirma que “*Desire Machines* é sobre o poder masculino”⁷⁶. Se essa condição, no entanto, poderia permitir uma leitura do romance como um exemplar puro do gótico masculino, ainda que de forma a parodiá-lo, é a leitura em paralelo com a ficção-científica que reforça a análise de que está presente em *Desire Machines* o gótico limítrofe que identificamos no capítulo 1 desta dissertação.

Embora, ordinariamente, a ficção-científica seja relacionada a ideias de avanços tecnológicos e especulações relativas às ciências naturais, como observamos no capítulo 2 de nosso trabalho, esse gênero pode, do mesmo modo, se associar a questões pertencentes aos diferentes campos das ciências humanas, possibilitando que as ficções utópicas, remontando a Morus (op. cit), sejam até mesmo vistas como o subgênero oriundo dos experimentos ficcionais a partir da ciência política – sendo que os microcosmos sociais encontrados ao longo de *Desire Machines* (a cidade, a aldeia flutuante, o circo, as tribos canibais e de centauros) são exemplos disso. Observamos

⁷⁶ “Desire Machines is about masculine power”.

também que é com a área de Humanidades, como as reelaborações freudianas em um contexto político feitas por Marcuse (2006 [1955]), que *Desire Machines* estabelece relações mais profundas, em seu aspecto de ficção-científica.

Pode ser, portanto, cabível localizar o romance em um momento histórico que foi marcado também, nesse campo do conhecimento, pela ascensão do pós-estruturalismo (cf. EAGLETON, 1996, p. 116, 122; JAMESON, 1991, p. 12), um momento crítico constituído por componentes muito diversos, mas que tem entre suas características o questionamento (e mesmo a desconstrução) da ideia de dualidades estáticas. O pós-estruturalismo coloca em pauta a construção de dicotomias como emissor e receptor, história e ficção, masculino e feminino ou mesmo real e irreal, apontando para as performatividades e convenções inerentes nas formações de tais conceitos, assim como naqueles casos em que a definição dentro de um desses campos se revela problemática ou difícil de precisar.

Não necessitamos, no entanto, ir até o campo do momento histórico em que *Desire Machines* foi escrito e publicado para encontrar tal questionamento pós-estruturalista. No próprio romance, o absolutismo das escolhas dicotômicas se revela, se não como o verdadeiro vilão, ao menos como o estado que permite a existência de uma sociedade de fato distópica. Na sessão desta dissertação dedicada à relação com a utopia e seus desdobramentos, pareceu-nos possível identificar que *Desire Machines* pode ser lido enquanto uma distopia por colocar em oposição dois desejos utópicos diametricamente distintos.

Caso focasse em apenas um dos polos que constituem seu conflito central, *Desire Machines* poderia ser lido na chave de uma antiutopia, ao apontar os mecanismos opressores inerentes a uma ou outra forma de implementação de uma utopia. Tomadas individualmente, as descrições das sociedades tais quais idealizadas

pelo Doutor Hoffman e pelo Ministro da Determinação ainda preservam tais características. No entanto, ao serem colocadas no âmbito maior de uma relação de oposição dualista, podemos observar uma transição na qual o alvo da problematização passa a ser a própria estrutura de criação de dicotomias, a exemplo do presente em distintas manifestações do pós-estruturalismo.

Nesse sentido, seria a polarização que forneceria o substrato propício para institucionalização de condições de violência, como aquelas sofridas pelas personagens femininas do romance. Pois parece ser no próprio processo de diferenciação que as mulheres das sociedades retratadas seriam alocadas a situações que não permitem sua liberdade de ação, mas as atrelam a papéis delimitados de forma essencialista, que as reduzem a funções, ao invés de sujeitos. Apenas nos casos em que existe uma fluidez na forma com que as personagens performam seu gênero parece existir a suspensão (embora não o apagamento) das formas institucionalizadas de opressão. Madame la Barbe tem essa característica intersticial reforçada em ter uma literal barba, assim como Mamie Buckskin é descrita como uma mulher fálica por sua relação com as armas. E Desiderio, ao ser estuprado pelos acrobatas do desejo, descobriria a real condição das mulheres dentro dessa dicotomia que age contra elas (cf. SULEIMAN, 1994, p.114 apud RAPUCCI, 2017, p. 103).

A ambiguidade dessas personagens e desses eventos narrativos parece mover a posição da problematização para um campo que identifica as dualidades como inerentemente atreladas a relações de poder, mas, concomitantemente, vê um potencial construtivo naquilo que escapa a essas polarizações, uma força transformadora vinda das margens, da fluidez. Nesse sentido, o romance revela sua forma particular do gótico, que une particularidades do masculino e do feminino para subverter esses próprios limites rigidamente definidos. Tal subversão se faz necessária, pois, mesmo o gótico

feminino embaralhando as ideias pré-definidas do gótico masculino e questionando as dualidades estáticas, ainda o faz dentro e a partir da estrutura social e literária constituída por essas acepções.

Ao nosso ver, é no âmbito dessa contextualização da temática das relações de gênero dentro de uma crítica ao discurso da dualidade na sociedade ocidental que as análises do gótico e da ficção-científica convergem de forma mais coesa em *Desire Machines*. Mesmo em situações nas quais tal encaixe não se der de forma tão evidente, essas duas diferentes perspectivas podem, eventualmente, conferir uma maior profundidade analítica.

3.1 Choque entre gótico e ficção-científica em *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*

Um dos aspectos no qual as abordagens a partir do gótico e da ficção-científica parecem mais discrepantes é aquele que trata da historicidade das sociedades presentes em *Desire Machines*, no tocante a como se dá a dinâmica entre natureza e civilização em tais momentos. Nas passagens nas quais podemos encontrar uma presença mais evidente do gótico, a natureza parece exercer uma função preponderante, como na descrição da Mansão da Meia-noite: “O jardim se apropriou da casa e estava destruindo-a ao seu arborescente prazer. Aqueles dentro da casa já estavam à caprichosa mercê da natureza”⁷⁷. A casa pode ser lida como um dos símbolos mais significativos da ordem social, por não ser apenas construída historicamente, mas também por ser o local onde se refugiam as pessoas, os seres que a criaram, além de poder ser utilizada,

⁷⁷ “The garden had laid claim to the house and was destroying it at its arborescent leisure. Those within the house were already at the capricious mercy of nature.”

metonimicamente, como representante da família e, consequentemente, de sua forma particular em uma sociedade patriarcal. Já o jardim se constitui de uma matéria viva cujos padrões são completamente diversos daqueles estabelecidos pela razão ou pela história. As plantas agem sempre conforme os impulsos naturais e, desta forma, podem ser lidas como o inconsciente perante a lógica da casa. A apropriação da Mansão por seu jardim, portanto, é um exemplo da transgressão de limites que observamos como característica principal do gótico no capítulo 1 deste trabalho.

De modo semelhante, quando Desiderio e o Conde visitam a Casa do Anonimato, a preponderância da natureza também se faz presente. Aquele espaço, que pode ser lido como uma manifestação dos desejos do Conde, conta com uma mobília que, na verdade, é constituída de seres vivos, e os reinos vegetal e animal avançam mesmo sobre os corpos das prostitutas. Tais passagens parecem demonstrar uma tendência ao ressurgimento da natureza, que se apossa daquilo que é humano, ou que o transforma em algo violento e além do âmbito da história.

Por outro lado, aqueles momentos do romance em que a ficção-científica se apresenta de forma mais definida parecem depender de uma base histórica para se desenvolverem. As descobertas que permitiram ao Doutor Hoffman pôr em prática sua guerra contra o conceito de realidade são recontadas pelo antigo professor do cientista, em um dos raros momentos em que o romance se volta para um período anterior àquele no qual a narrativa transcorre primariamente. Ao contrário do que poderia ocorrer em uma trama inserida puramente no gênero maravilhoso⁷⁸, o leitor de ficção-científica precisa conhecer as circunstâncias históricas que levaram à invenção.

⁷⁸ No gênero maravilhoso, (cf. TODOROV, 2012), os eventos e personagens encontram-se imersos em universo encapsulado, à margem do contexto sociohistórico e sem contato com o mundo exterior.

A preponderância da história e, portanto, cultura sobre a natureza nos recursos de ficção-científica também vem à tona quando observamos a linguagem utilizada para tratar de tais aspectos. Quando Hoffman explica a natureza de sua invenção para Desiderio, o faz através de um jargão técnico, ainda que de forma didática:

Assim que as amostras são selecionadas, interpretadas, pintadas, forjadas e articuladas, eu posso exibir [o conceito de] dor de forma tão positiva quanto posso exibir o vermelho. [...] Eu posso fazer com que você apreenda ideias com seus sentidos porque não reconheço nenhuma diferença nas bases fenomenológicas dos dois modos de pensamento. Todas as coisas coexistem em pares, mas o meu mundo não é um de escolhas entre e/ou⁷⁹ (CARTER, 1994, p. 206).

A questão da dualidade, portanto, está explicitamente inscrita no discurso que o Doutor Hoffman utiliza para ordenar sua visão de mundo. Também no universo habitado pelo seu arquirrival, a linguagem técnica é empregada para reforçar um polo de autoridade. Desiderio descreve um dos mecanismos criados para combater os avanços das ilusões de Hoffman da seguinte forma: “O Aparato Determinador por Radar funcionava a partir da teoria de que qualquer objeto não-sólido que pudesse, todavia, ser apreendido pelos sentidos tinha uma estrutura molecular rica em projeções”⁸⁰ (p. 22).

No entanto, a forma de lidar com a questão da história no polo relativo ao Ministro é distinta daquela encontrada nos elementos relativos a Hoffman. Se, no caso do Doutor, talvez por não existirem paralelos históricos para sua invenção, o romance nos apresenta uma reconstituição de alguns momentos de seu passado, no caso do Ministro da Determinação, as referências são, diretamente, à nossa história. As forças secretas do Ministro, a Polícia da Determinação, “pareciam ter sido recrutados

⁷⁹ “Once the samples are selected, interpreted, painted, cast and articulated, I can exhibit pain as positively as I can exhibit red. [...] I can make you perceive ideas with your senses because I do not acknowledge any essential difference in the phenomenological bases of the two modes of thought. All things co-exist in pairs but mine is not an either/or world.”

⁸⁰ “The Determining Radar Apparatus worked on the theory that non-solid substance which could, however, be recognized by the senses had a molecular structure which bristled with projections”

diretamente do pesadelo de um judeu”⁸¹ (idem), em referência direta às forças análogas no nazismo. Quando em dúvida sobre se algum ser ou objeto seria real ou não, essa polícia executava um “julgamento pelo fogo”⁸² (idem), que remete àquele sofrido pelas pessoas acusadas de bruxaria em processos inquisitoriais.

Com esses exemplos em mente, pode surgir uma tentativa de aproximação que relacione o discurso técnico, extremamente materialista e historicamente embasado às posições de poder, à institucionalidade assumida por aquilo que Hoffman e o Ministro representam. Por outro lado, um discurso mais associado à linguagem poética, às metáforas naturais, estaria associado a uma dimensão que é oprimida por essas estruturas.

Tal esboço, no entanto, parece-nos inconsistente quando observamos a figura do Conde. Nele estão concentradas as descrições que dialogam com as convenções góticas vampírescas em sua forma mais conhecida e arquetípica. Não apenas o título nobiliárquico remete ao Conde Drácula, mas tentativas como a de Botting (1996, p. 95) de descrever o vampiro de Stoker parecem se encaixar perfeitamente ao aristocrata de Carter: “suas pálidas, aquilinas feições, olhos demoníacos e seu libertinismo insensível.”⁸³ Desiderio diz que o Conde “vestia seu dandismo até os ossos, já que era de uma cor que havia jorrado da essência de seu esqueleto para tingir suas roupas, e ele nunca fazia um movimento que não fosse uma ativa mas eletrizante obra de arte”⁸⁴ (CARTER, 1994, p. 122). E as metáforas da natureza também fazem parte de seu discurso, como quando busca justificar sua violência e sua existência enquanto libertino: “Eu cavalgo o redemoinho dos meus desejos e eu daria a esse redemoinho,

⁸¹ “They looked as if they had been recruited wholesale from a Jewish nightmare.”

⁸² “Trial by fire”.

⁸³ “His pale, gaunt features, demonic eyes and callous libertinism”

⁸⁴ “Wore his dandyism in his very bones, as if it was a colour that had seeped out of his essential skeleton to dye his clothes, and he never made a single movement that was not a gaunt but riveting work of art”.

que me levou a todos os quatro cantos arredondados do mundo, a forma emblemática de um tigre, a mais feroz das bestas”⁸⁵ (p. 124).

O Conde, no entanto, não faz parte de um polo que possa ser lido na chave daquilo que é socialmente oprimido. Pelo contrário, sua violência age de forma a reforçar muitos dos próprios sistemas opressores que poderíamos associar a Hoffman ou ao Ministro, como a misoginia. A única aproximação possível nesse aspecto seria a de considerar o comportamento do Conde como a materialização de um *id* freudiano sem rédeas, a instância mais instintual daquilo que forma o indivíduo, que busca prazer a qualquer custo, e que precisa ser suprimido para a formação efetiva de uma individualidade culturalmente funcional. Assim como o vampiro em *Dracula*, o Conde é uma personagem “condensada em uma objetificação do excesso total” (BOTTING, 1996, p. 98), com a pulsão por sangue (literalmente e enquanto metáfora para a violência) e sexo compartilhada pelas personagens. No entanto, sua violência tem como fundamento a sua posição enquanto figura masculina, que objetifica as mulheres, algo que impossibilitaria uma leitura análoga à de *Dracula* enquanto “uma disputa tácita entre uma ordem patriarcal reinante e uma natureza feminina ancestral”⁸⁶ feita por Williams (op. cit., p. 130), e deixaria ainda mais evidente os mecanismos pelos quais Carter subverte o gótico ao trazê-lo a uma condição limítrofe em relação às categorias interpretativas utilizadas por Williams⁸⁷.

⁸⁵ “I ride the whirlwind of my desires and I would give this whirlwind, which has driven me to all the four rounded corners of the globe, the emblematic form of a tiger, the most ferocious of beasts, whose pelt yet bears the marks of a flagellation which must have taken place before the dawn of time.”

⁸⁶ “The conflict between human and vampire is tacitly a struggle between a reigning patriarchal culture and an ancient female nature”.

⁸⁷ Uma leitura mais “tradicional” de *Dracula*, que veria a personagem-título como uma figura paterna contra a qual os homens se unem, assim formando uma sociedade (cf. WILLIAMS, op. cit., p. 122) também se revelaria como insuficiente para nossa análise já que esse papel se deslocaria para a figura do Doutor Hoffman.

Caso o Conde seja lido como uma representação dos impulsos destrutivos que se atrelam à busca da realização dos desejos, a dicotomia que observamos entre os usos do gótico e da ficção-científica no romance parece se mover para aquela entre o inconsciente e da razão. Enquanto o primeiro se utilizaria dos símbolos góticos, com seus duplos, autômatos e criaturas sobrenaturais relacionados diretamente às ideias de excesso e aos tabus fundamentais da sociedade patriarcal (cf. CARTER, 1975), o segundo seria oriundo da materialidade dos elementos da ficção-científica. Juntos, esses fatores conseguiriam equilibrar a formação de um discurso lógico levado ao nível da narrativa sem, no entanto, comprometer os elementos de excesso, o que poderia ocorrer caso a representação da ciência estivesse atrelada à tentativa de obtenção de um efeito de verossimilhança. Observado sob tal ponto de vista, *Desire Machines* parece fazer parte de modo ainda mais contundente do léxico da produção de conhecimento da área de humanas na virada da década de 1960 para a de 1970, por sua tentativa de unir um impulso historicista ao estudo do inconsciente através do paralelo entre ficção-científica e gótico, da mesma forma que correntes do estruturalismo e pós-estruturalismo do período buscavam combinar tais elementos através de diferentes abordagens que unissem as teorias de Marx e Freud. O fato de que este último elemento não seja visto como invariavelmente positivo, mas sim repleto de ameaças próprias, os desejos que se estabelecem para além do controle da racionalidade das personagens, como nos casos das violações de Desiderio e Albertina, assim como no destino final do próprio Conde, nos parece indicar que essa oposição não pode ser lida como uma simples crítica à lógica iluminista, como proposto por Zirange (2012).

Essa dificuldade de resolução pode existir por *Desire Machines* ser, para Mikkonen (1998, p. 180-181), uma paródia das narrativas alegóricas maniqueístas presentes, por exemplo, nos contos de fada. Parece-nos, no entanto, que o romance não

apenas problematiza a existência das dualidades (e a forma com que são utilizadas para embasar funcionamentos sociais), mas também ressalta a necessidade de uma alternativa a essa forma de simplificação das relações, sejam elas materiais ou sociais. O que soaria mais incerto, entretanto, seria a possibilidade de libertar a cultura desse tipo de pensamento. O romance acaba com a morte de Hoffman e Albertina e não sabemos o que se passou nos anos seguintes, ou seja, desconhecemos como se organizou o país que tomou Desiderio como seu herói.

Observar a personagem Albertina, no entanto, pode nos proporcionar uma analogia mais completa de como o entrelaçamento de gótico e ficção-científica se dá em *Desire Machines*. A personagem está dividida entre os campos semânticos de forma marcada. Sua primeira aparição para Desiderio, em um sonho, se dá através da forma de um cisne, retomando as metáforas da natureza que identificamos aqui com a recorrência do gótico. Algo que se reforça quando consideramos a importância que os disfarces têm para a definição de gótico de Williams (op.cit), tal como assinalamos no capítulo 1 desta dissertação. Por outro lado, também é Albertina que centraliza o discurso racional durante grande parte do romance. Já no primeiro capítulo da narrativa, quando aparece disfarçada como o embaixador de Hoffman, ela busca explicar, através de jargão científico, as invenções de seu pai. Função que manterá até o último capítulo, quando tal função passa para a personagem do Doutor.

Albertina é a calculista comandante dos exércitos de Hoffman, ao mesmo tempo em que é a fervorosa revolucionária (e enamorada de Desiderio). Sua capacidade de transcender esses dois aspectos tão distintos é exatamente aquilo que faz com que seja alvo dos sistemas repressores da dualidade. Seu pai quer prendê-la em uma jaula com Desiderio, para que possa utilizar seu poder, mas de forma contida; já a ordem que o Ministro quer estabelecer não pode ser atingida sem a sua morte. Ela se torna um alvo

duplo, e sua morte faz com que a busca de uma alternativa para os opostos não possa ser encontrada em um ponto de equilíbrio, mas em alguma outra opção para além do campo das dualidades. Qual seria essa via, no entanto, é uma questão que permanece em aberto.

Considerações finais

As confluências e os choques abordados no capítulo anterior deste trabalho, ao nosso ver, são representativos de como a prosa carteriana se desdobra em composições complexas e que possibilitam leituras a partir dos mais diversos pontos de partida. Foi tal potencial interpretativo que nos levou a propor uma leitura de *Desire Machines* pelas óticas do gótico e da ficção-científica.

Em um primeiro momento, nosso enfoque buscou observar como as convenções do gótico são subvertidas no romance estudado. Para isso, partimos de uma categorização abrangente, que conseguisse incluir em seu campo interpretativo obras de variadas formas que pudessem ser consideradas pertencentes ao gênero narrativo, em vez de uma definição que restringisse demasiadamente o que poderíamos considerar como elementos do gótico. A dupla corrente de gótico masculino e feminino se revelou fecunda em tal aspecto, por abranger fatores que, em outras perspectivas analíticas, poderiam ser deixados de lado. Com essa dupla abordagem podemos observar tanto uma vertente que se utiliza dos excessos (incluindo, de particular relevância, a violência contra a mulher) ao mesmo tempo que outra que trouxesse uma riqueza de imagens, sejam naturais ou sobrenaturais.

Um substrato assim fecundo, no entanto, apenas nos revelou de forma mais profunda como o romance de Carter subverte as expectativas do que a utilização de símbolos e convenções góticas. Sua presença em *Desire Machines* não chega a ser paródica, mas sempre surge na narrativa como metacomentário. Os elementos góticos do romance se voltam para as próprias expectativas que, na tradição desse tipo de romance, tendem a criar. A narrativa, portanto, reorganiza as expectativas e imagens do gótico, seja na figura vampírica do Conde ou na crítica que faz à simbologia da heroína

ingênua, de modo a criar uma configuração própria desses elementos, apropriando-se da riqueza da tradição gótica, mas explorando novas leituras dentro de suas possibilidades.

Se a retomada do gótico pode ser vista como um olhar retrospectivo dentro do contexto do romance, sua abordagem da ficção-científica teria características que prefigurariam certos desdobramentos que o gênero apresentaria em sua história recente. *Desire Machines* difere de uma parcela considerável da ficção-científica que lhe é contemporânea por seu enfoque nas ciências humanas em um período no qual preponderava o recurso a outros ramos do conhecimento, uma imagem que se atrela ao gênero mesmo nos tempos atuais. Se, particularmente entre as autoras alinhadas com o movimento feminista, a tendência no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 era a representação de utopias, como em *The Left Hand of Darkness* (1969), de Le Guin, apenas nos anos 1980, as distopias vistas por tal ótica viriam a ganhar maior impulso editorial, com *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood.

O nível interpretativo da ficção-científica nos proporcionou um ponto de observação mais arraigado no que se refere ao conteúdo diretamente político do romance, e em como tal discurso parece se revelar como a linha condutora da narrativa. Desde suas origens, com *Frankenstein* (1818), a ficção-científica proporciona um campo de estudo no qual a artificialidade de certos conceitos pode ser explorada de forma mais direta. Em oposição aos impulsos inconscientes do gótico, com sua relação e questionamento direto do que é o humano, a ficção-científica volta suas preocupações para aqueles elementos que são socialmente (e historicamente) construídos. Que a esfera política, em sua acepção mais ampla, esteja circunscrita a esse âmbito, faz de *Desire Machines* uma obra de alto potencial questionador e, possivelmente, mesmo de tendências politicamente revolucionárias, já que a realidade poderia ser alterada através da ação direta.

Ao unirmos esses dois campos distintos de possibilidades, buscamos traçar uma imagem mais compreensiva do romance enquanto um organismo complexo e vivo. A sobreposição de elementos que podem parecer tão distintos à primeira vista busca dar profundidade à visão analítica que se volta para a obra. Elementos que poderiam parecer dissonantes, como a ambiguidade que caracteriza a presença do gótico ao longo do romance, passam a dialogar com uma ordem diversa de questões e imagens, podendo, assim, ser lidas de forma mais compreensiva e, tentativamente, deixando vislumbrar uma coordenação entre as partes componentes de uma narrativa que poderia ser considerada como episódica ou mesmo fragmentar.

No entanto, se essa conjunção nos parece possibilitar uma série de novas correlações interpretativas, ela certamente não exaure as possibilidades de leituras de um romance complexo e que beira o enciclopédico em alguns aspectos, como é o caso de *Desire Machines*. Pelo contrário, é provável que o número de abordagens se torne ainda maior. Assim como os estudos anteriores da obra carteriana, e de *Desire Machines* em especial, se revelaram fontes fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, esperamos que essas novas perspectivas também possam se apresentar como pontos de partida para pesquisas futuras.

Estas, potencialmente, podem se dedicar tanto a colocar os aspectos de gótico e ficção-científica em perspectiva para com os estudos anteriores do romance, como aqueles que o analisaram sob a ótica do surrealismo (DIMOVITZ, 2016), quanto se aprofundando em outros campos. Um exemplo destes seria uma análise que levasse em consideração também os aspectos do picaresco. Seja pela estrutura de *Desire Machines* ou por afinidades da personagem de Desiderio com a dos clássicos pícaros, parece-nos que uma consideração do romance dentro do contexto do neopicaresco, ou seja, dos desdobramentos durante o século XX das características que remetem ao romance

picaresco da Espanha do século XVII (GONZÁLEZ, 1988, p. 40-41), poderia dialogar de maneira profunda com o que observamos acerca do gótico e da ficção-científica.

De modo semelhante, Albertina também pode, a partir de nossa análise, se revelar como um ponto focal para futuros estudos. Se ela é central para estudos como o de Tonkin (2012), que vê na personagem um ponto de diálogo direto com a obra de Marcel Proust, ao fazer uma leitura paralela com a Albertine de *À la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927), e também em Dimovitz (op.cit), que lê sua presença no romance em uma chave relacionada à da posição que a musa ocupava para o movimento surrealista, os apontamentos que fizemos acerca da ambiguidade da personagem podem apontar para uma análise que a tenha como um fio condutor em *Desire Machines*, por conta própria, e não apenas como recurso referencial (ou, antes, como relevante apenas devido à multiplicidade de referentes que mobiliza). Uma leitura do romance feita a partir de Albertina pode, potencialmente, revelar uma série de novas possibilidades no romance, especialmente em seu aspecto político.

Às análises observadas neste trabalho, poderiam se seguir, também, estudos que colocassem *Desire Machines* em uma perspectiva comparativista. Seja relacionando o romance diretamente a outros pertencentes à obra carteriana, como, por exemplo uma análise de fôlego dos romances que, juntamente a *Desire Machines*, formariam uma espécie de trilogia dentro da produção da autora, *The Passion of New Eve* e *Nights at the Circus*. Ainda mais amplo a ser explorado, no entanto, seriam estudos que colocassem o romance aqui analisado em perspectiva juntamente a outros que pudessem, por ventura, demonstrar uma semelhante confluência entre o gótico e a ficção-científica, mesmo que de data mais recente.

Embora a obra de Carter seja, pelo que pudemos observar, frequentemente lida em paralelo a outras que tragam a perspectiva gótica, sua análise juntamente a obras de

ficção-científica ou especulativa ainda parece ser, até certo ponto, limitada. Se as aproximações com livros de Margaret Atwood podem ser feitas principalmente a partir do substrato político no qual a ficção-científica se desenvolve, acreditamos que, possivelmente, a observação de elementos relativos a esse gênero literário que esboçamos no presente trabalho pode fornecer ângulos de aproximação também em relação a outros aspectos de tal tipo de narrativa.

Finalmente, acreditamos que o presente trabalho reforça alguns pontos que a própria autora já havia elencado sobre suas obras (CARTER, 1975), como sua elaboração dos excessos góticos e sua função para as representações das forças e imagens do inconsciente, assim como o vínculo existente entre tais aspectos e sua subversão (TRAJANO, 2010; TONKIN, 2012; MONTE, 2014). Mas procuramos estender tal impulso presente no romance também para aspectos distintos daqueles nos quais normalmente são observados, como ao observarmos em que medida as representações utópicas se distorcem até criar um cenário distópico. Tais observações revelam ainda mais camadas em um romance que já permite uma gama ampla de possibilidades de leitura e de material interpretativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIS, Kingsley. [1960]. **New Maps of Hell: a Survey of Science Fiction**. New York: Penguin, 2012. Sem paginação. Edição ebook.

ANDERMAHR, Sonya & PHILIPS, Lawrence. **Angela Carter: New Critical Readings**. London: Continuum, 2012.

ATWOOD, Margaret. **The Handmaid's Tale**. Toronto: McClelland & Stewart Ltd., 1985.

BONCA, Cornel. In Despair of the Old Adams: Angela Carter's 'The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman.' **The Review of Contemporary Fiction**, September 22, 1994. Disponível em: <https://www.thefreelibrary.com/In+despair+of+the+old+Adams%3A+Angela+Carter's+'The+Infernal+Desire...-a015906143> . Último acesso: 3 mar. 2018.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BRONTE, Charlotte. [1847]. **Jane Eyre**. New York: Oxford University Press, 2008.

BYRON, Glennis & PUNTER, David. **The Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

CARPENTIER, Alejo. **O Reino deste Mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

CARTER, Angela. [1972]. **The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman**. New York: Penguin, 1994.

_____. **As Infernais Máquinas de Desejo do Dr. Hoffman**. Trad. Afonso Felix de Souza. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Burning Your Boats: The Collected Short Stories**. New York: Penguin, 1997.

_____. **Heroes and Villains**. New York: Penguin, 1993.

_____. **Several Perceptions**. London: Virago, 1968.

_____. **Shadow Dance**. London: Virago, 1966.

_____. **Shaking a Leg: Journalism and Writings**. New York: Penguin, 1998. Sem paginação. Edição ebook.

_____. **Nights at the Circus**. London: Vintage, 2006.

_____. Notes on the Gothic Mode. **Iowa Review**. Vol 6, Issue 3. 1975. Disponível em: <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1927&context=iowareview> Último acesso: 05 jan. 2018.

_____. **The Magic Toyshop**. New York: Penguin, 1996.

_____. **The Passion of New Eve**. London: Virago, 1982.

_____. **The Sadeian Woman**. London: Virago, 1979.

_____. **Wise Children**. London: Vintage: 2006.

- CARVALHO, Fernanda Souza. **Sexuality and Gender in Contemporary Woman's Gothic Fiction: Angela Carter's and Anne Rice's Vampires**. 2009. 188 p. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Expressão Inglesa), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- CASARES, Adolfo Bioy. [1940]. A Invenção de Morel. In: **Obras Completas**, Volume A. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 2012.
- CAVALLARO, Dani. **The world of Angela Carter: a Critical Investigation**. Jefferson: McFarland & Company, 2011.
- CHALFANT, Victor. **The Ritualization of Violence in The Magic Toyshop**. 2016. 21 p. Dissertação (Master of Arts in English), Chapman University, Orange, 2016.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Frost at Midnight. 1798. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43986/frost-at-midnight>. Último acesso: 30/08/2018.
- _____. The Rime of the Ancient Mariner. 1834. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43997/the-rime-of-the-ancient-mariner-text-of-1834>. Último acesso: 30/08/2018.
- CONSTANTINI, Mariaconcetta. Reconfiguring the Gothic Body in Postmodern Times: Angela Carter's Exposure of Flesh-Inscribed Stereotypes. **Gothic Studies**, Volume 4, Issue 1. Manchester University Press, 2002.
- CRAWFORD, Amy Suzanne. **Re-charting the Present: Feminist Revisions of Canonical Narratives by Contemporary Women Writers**. Doutorado (DPhil thesis) - Anglia Ruskin University, 2015.
- CSICSERY-RONAY, Istvan. Marxist theory and science fiction. In: EDWARD, James & MENDLESOHN, Farah (orgs.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 113-124.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. [1972]. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Trad. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIMOVITZ, Scott A. **Angela Carter: Surrealist, Psychologist, Moral Pornographer**. London: Routledge, 2016. Não paginado (ebook).
- EAGLETON, Terry. **Literary Theory: an introduction**. Oxford: Blackwell, 1996.
- EDWARD, James & MENDLESOHN, Farah (orgs.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2003.
- _____. "Utopias and anti-utopias"; In: EDWARD, James & MENDLESOHN, Farah (Orgs.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 219-229.
- EROĞLU, Adalet. **The Passion of New Eve and Wise Children through Magical Realism**. M.A thesis. Pamukkale University, 2013.
- FILIMON, Eliza Claudia. Angela Carter's duplicitous dolls. **Studia Universitatis Petru Maior - Philologia**. 2014, Issue 17. Bucureste: Petru Maior University, 2014a.

FILIMON, Eliza Claudia. Seven journeys, seven novels – Angela Carter’s fiction. **Studia Universitatis Petru Maior - Philologia**. 2014, Issue 16. Bucureste: Petru Maior University, 2014b.

FREUD, Sigmund. [1920]. “Além do princípio do prazer”. In: **Obras completas**: volume 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

_____. [1919] “O inquietante”. In: **Obras completas**: volume 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376.

_____. [1930]. “O mal-estar na civilização”. In: **Obras completas**: volume 18. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. [1900]. **The interpretation of dreams**. Trad. Joyce Crick. New York: Oxford University Press, 1999.

GAIMAN, Neil. **Neverwhere**. New York: Harper Collins, 2001.

GAMBLE, Sarah. **Angela Carter: Writing from the Front Line**. Edinburgh University Press, 1997.

GARCIA, Flavio & GAMA-KHALIL, Marisa Martins (orgs.). **Vertentes do Insólito Ficcional** - Ensaios I. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

GOODWIN, Mary. The Gothic Traveler: Generic Transformations in Lafcadio Hearn and Angela Carter. **Tamkang Review**, volume 43, issue 2, 2013.

GONZÁLEZ, Mario M. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GORDON, Edmund. **The Invention of Angela Carter**. London: Chatto & Windus, 2016.

HALL, Suzanne. **Interpretation, Gender and the Reader: Angela Carter’s Self-conscious Novels**. Doctoral dissertation. University of Glasgow, 1991.

HIPÓLITO, Helena Patrícia Hetkowski. **"Once Upon a Time...": an Analysis of Bad Girls in Feminist Revisionary Fairy Tales**. 2017. 96 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

HOFFMANN, E. T. A.. O Homem de Areia. In: CALVINO, Italo (org.). **Contos Fantásticos do Século XIX**. Trad. Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOGLE, Jerrold E. (org.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2012.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future**. London: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Dule University Press, 1991.

JOHNSON, Robert Michael. **The Postmodern Hero in Angela Carter’s Fiction**. 1995. 89 p. Dissertação (Master of Arts) – University of Montana, Missoula, 1995.

KEATS, John. **The Love Poems of John Keats**. New York: St. Martin’s Press, 1990.

KOURDI, Soolaima. **The Gothic, Sexuality and Pornography in the Early Works of Angela Carter**. Dissertação (Master of Arts) - Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

LASKOSKI, Sara M. **Morphing Myths and Shedding Skins: Interconnectivity and the Subversion of the Isolated Female Self in Angela Carter's "The Tiger's Bride" and Margaret Atwood's Surfacing**. 2015. 134 p. Dissertação (Master of Arts) - University of Montana, Missoula, 2015.

LE GUIN, Ursula K. **The Left Hand Of Darkness**. New York: Ace Books, 1969.

LOGAN, Peter Melville (org.). **The Encyclopedia of the Novel**. Oxford: Blackwell Publishing, 2011.

LOVECRAFT, H. P. [1927]. **The Annotated Supernatural Horror in Literature**. New York: Hippocampus Press, 2012.

MARCUSE, Herbert. [1955]. **Eros and civilization: a Philosophical Inquiry into Freud**. Londres: Routledge, 2006.

MEILLASSOUX, Quentin. **Science Fiction and Extro-science Fiction**. Trad. Alyosha Edlebi. Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.

MENDLESOHN, Farah. "Introduction: reading science fiction". In: EDWARD, James & MENDLESOHN, Farah (orgs.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 1-12.

MIKALSEN, Paula Ryggvik. **"But you can't get me out of the story": Feminist Revision of Fairy Tales in Short Stories by Margaret Atwood and Angela Carter**. 2015. 92 p. Dissertação (Master in English Literature) - Arctic University of Norway, 2015.

MIKKONEN, Kai. The Hoffman(n) Effect: Fairy Tales in Angela Carter's The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman. **Marvels & Tales** 12.1, 1998.

MOI, Toril. "Feminist, Female, Feminine". In: BELSEY, C. & MOORE, J. (eds.). **The Feminist Reader: essays in gender and the politics of literary criticism**. s.l. Macmillan, 1989.

MONTE, Carlos Eduardo. **A Reescrita irônica em Angela Carter: "O quarto do Barba Azul"**. 2014. 172 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado de São Paulo, Araraquara, 2014.

MORE, Thomas. **Utopia**. Cambridge: Cambridge university press, 2002 [1516].

MUNFORD, Rebecca (org.). **Re-Visiting Angela Carter: Texts, Contexts, Intertexts**. New York: Macmillan, 2006.

NICOL, Bran (org.). **The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2009.

NOSHI, Tasneem. **Magic Realism and Gothic Tradition in the Novels of Angela Carter**. Tese (Doctoral dissertation). Aligarh: Aligarh Muslim University, 2012.

OCAÑA, Karen Isabel. **Synthetic Authenticity: The Work of Angela Carter, Gilles Deleuze and Félix Guattari**. Dissertação (Master of Fine Arts) - McGill University, 1996.

OLIVEIRA, Kátia Isidoro de. O Espaço pós-apocalíptico na obra *Heroes and Villains* de Angela Carter. **II Colóquio de Pós-graduação em Letras**, UNESP, 2010.

PASOLINI, Anna. **Metamorphosis and Transitional Female Identities in Angela Carter's Fairy Tales**. Tese (DPhil thesis) - Scuola di Dottorato Humanae Litterae, 2013.

PAULINO, Simone Campos. **Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti**. 2014. 84 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PEACH, Linden. **Angela Carter**. London: Macmillan, 1998.

PINK, Giulia Genevieve. **No Net Ensnared Me: Marriage, Stock Roles, and the Beauty Myth in Feminist Retellings of Fairy Tales**. Mestrado (Master of Fine Arts) - University of Detroit Mercy, 2015.

PITCHFORD, Nicola. Angela Carter. In: SHAFFER, Brian W. **A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000**. Hoboken: Blackwell Publishing, 2005.

PROUST, Marcel. **À la Recherche du Temps Perdu**. 1913-1927. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_la_recherche_du_temps_perdu. Último acesso: 11/01/2019.

PUNTER, David. **A New Companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012.

_____. Angela Carter: Supersessions of the Masculine. **Critique: Studies in Contemporary Fiction** 25.4, p. 209-222, 1984.

RADCLIFFE, Ann. **The Mysteries of Udolpho**. New York: Penguin, 2001 [1794].

RAPUCCI, Cleide A. Ficção especulativa e feminismo – o que querem essas mulheres? In: ESTEVES, Antonio R. & RAPUCCI, Cleide A. (Orgs.). **Vertentes do insólito e do fantástico: leituras**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, p. 93-110.

_____. A Ficção Especulativa Carteriana: Observações sobre *A Paixão da Nova Eva*. In: GARCIA, Flavio & GAMA-KHALIL, Marisa Martins (orgs.). **Vertentes do Insólito Ficcional - Ensaios I**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 71-87.

_____. O quarto e o jardim: percepções do feminino no romance *Several Perceptions*, de Angela Carter. **Estudos Linguísticos** (São Paulo), São Paulo, v. XXXI, 2002.

_____. Os dois lados de A bela e a fera: uma leitura dos contos *The Courtship of Mr. Lyon* e *The Tiger's Bride* de Angela Carter. **Mimesis**, Bauru, v. 19, n.1, 1998.

ROAS, David. **A Ameaça do Fantástico: Aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

RODRIGUES, Talita Annunziato. **Confinamento e vastidão: a representação feminina e a subversão em The Magic Toyshop**. São Paulo: Cultura Acadêmica: 2012.

_____. **Identidades em Movimento: A representação feminina e as relações de gênero na obra de Angela Carter**. 2015. 188 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado de São Paulo, Assis, 2015a.

_____. Realidade ou Ilusão? O Imaginário Feminino em As Infernais Máquinas de Desejo do Dr. Hoffman, de Angela Carter. In: GARCIA, Flavio & GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs.). **Vertentes do Insólito Ficcional** - Ensaios I. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 421-435.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. [1762]. **Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens**. Trad. Paulo Neves, Porto Alegre: LPM, 2013.

RUSHDIE, Salman. **Step Across This Line**. New York: Random House, 2002.

SEARS, John. **Gothic Times: Feminism and Postmodernism in the Novels of Angela Carter**. Tese (PhD thesis) - Sheffield: University of Sheffield, 1993.

SHELLEY, Mary. [1818]. **Frankenstein**. New York: Dover, 1994.

SIVYER, Caleb. **The Politics of Gender and the Visual in Virginia Woolf and Angela Carter**. Doutorado (Doctor's thesis) - Cardiff: Cardiff University, 2015.

SNODGRASS, Mary Ellen. **Encyclopedia of Gothic Literature**. New York: Facts on File, 2005.

SPOONER, Catherine. **Contemporary Gothic**. Londres: Reaktion books, 2006.

STABLEFORD, Brian. "Science fiction before the genre". In: EDWARD, James & MENDLESOHN, Farah (Orgs.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 15-31.

STOKER, Bram. [1897]. **Dracula**. New York: Oxford University Press, 2001.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre**. London: Yale University Press, 1979.

TELORMAN, Yağmur. **A Lacanian Reading of Angela Carter's *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* and *Nights at the Circus***. Mestrado (Master of Arts) - Ankara: Hacettepe University, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad, Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. [1937]. **The Hobbit**. New York: Harper Collins, 1995.

TONKIN, Maggie. **Angela Carter and Decadence**. Nova York: Macmillan, 2012.

_____. Travelling Hopefully: The Utopian Impulse in the Fiction of Angela Carter. **Contemporary Women's Writing**, Volume 9, Issue 2. Oxford University Press, 2015.

TRAJANO, Fabio Jarbeson da Silva. **Writing Beyond the Edges: Appropriation, Rewriting and Blurring of Genres in Angela Carter's *Nights at the Circus* and *Wise Children***. 2010. 122 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

VERNE, Jules. [1870]. **20.000 Léguas Submarinas**. Trad. André Telles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012

VIEIRA, Pedro Gomes Machado. **Heróis ex-cêntricos, gêneros retorcidos e discursos irreais: fantasia e ficção científica desconstruídos nas obras de Angela Carter e China Miéville**. 2013. 85 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

WALPOLE, Horace. [1764]. **The Castle of Otranto**. New York: Oxford University Press, 1998.

WELLS, H. G. [1895]. **Time Machine and The Invisible Man**. New York: Barnes & Noble, 2008.

WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness: a Poetics of Gothic**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

YEANDLE, Heidi. **Angela Carter and Western Philosophy**. London: Macmillan, 2017.

ZIRANGE, Rajaram. Angela Carter's Critique of Enlightenment and Postmodern Aesthetics in *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman*. **The Criterion**, Vol. III, Issue III, 2012.